CİNSEL KİMLİKLER

NEFERTITI'DEN EMILY DICKINSON'A SANAT VE ÇÖKÜŞ

CAMILLE PAGLIA



CİNSEL KİMLİKLER

Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş

Camille Paglia (2 Nisan 1947-); Philadelphia Beşeri Bilimler ve Medya Çalışmaları Üniversitesi'nde Profesör.

1968 yılında Binghamton New York Üniversitesi'nde lisans eğitimini, 1971-1974 yılları arasında Yale Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı.

Beşeri Bilimler ve medya çalışmaları alanında araştırmalar yapan ve kültür eleştirmeni olarak da çalışmalarda bulunan Prof. Paglia, daha çok edebiyat, genel ve özel etkileriyle popüler kültür evreni, feminizm, politika, inançlar konusundaki fikirleriyle tanınır. Genel kabul gören feminizmin ve feminist pratiklerin aykırı bulduğu bir feministtir.

Magazin röportaj editörlüğü de yapmaktadır ve ayrıca, 1995 yılından beri Salon.com'da yazılar yazmaktadır. ABD ve çeşitli ülkelerde dersler vermekte, televizyon ve radyo programlarına katılmaktadır.

Elinizde bulunan kitap dışındaki önemli çalışmalarından bazıları şunlardır: Cinsellik, Sanat ve Amerikan Kültürü (*Sex, Art, and American Culture*-Vintage Books, 1992); Vamplar ve Orospular: Yeni Denemeler (*Vamps & Tramps: New Essays*-Vintage Books, 1994); ve *The Birds*-Kuşlar, 1998 yılında bir Alfred Hitchcock çalışması olarak İngiliz Film Enstitüsü tarafından Klasik Filmler Serisi içinde yayınlandı. Çalışmaları çeşitli dillere çevrildi. Şiirleri, Pantheon Books tarafından yayınlanmıştır. Sanat, edebiyat, popüler kültür, feminizm ve politika alanlarında sayısız makalesi vardır.



epos

EPOS YAYINLARI– 21
inceleme

Camille Paglia
CİNSEL KİMLİKLER
Nefertiti'den Emily Dickinson'a
Sanat ve Çöküş

İngilizceden Çevirenler
Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci

Yayıma Hazırlayan:
Bâki Alemdar, Anıl Kaya

Kitabın Orijinal Adı:
SEXUAL PERSONAE
Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson

Yale Nota Bene serisi içinde 2001 yılında yapılan I. Baskıdan çevrilmiştir

Düzelti:
Cem Kaan Gürbüz, Anıl Kaya

Kapak Tasarımı ve Uygulama:
Epos – Cem Kaan Gürbüz

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:
Epos

Baskı ve Cilt:
Sözkesen Matbaası (0.312) 395 21 10, Ankara
İvedik OSB 1518. Sk. Mat-Sit İş Merkezi No: 2/40
Yenimahalle, Ankara

İkinci Basım, Şubat 2014
ISBN: 978-975-6790-17-5
Sertifika No: 16468

EPOS YAYINLARI
GMK Bulvarı 60/20 (06570) Maltepe, ANKARA
Tel.Fax: (0.312) 232 14 70 - 229 98 21
eposkitap@eposyayinlari.com
eposyayinlari.com

CAMILLE PAGLIA

CİNSEL KİMLİKLER

Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş

İngilizceden Çevirenler
Anahid Hazaryan
Fikriye Demirci



epos

büyük annelerim
ve
teyzeme

Vinvenza Colapietro
Alfonsina Paglia
Lenora Antonelli

içindekiler

Resim Listesi

ÖNSÖZ

Cinsel Personalar,[*] I. Dünya Savaşı öncesi döneminden bu yana dar kafalı inançlardan ilham alanların aksine, Batı kültürünün bütünlüğü ve kesintisizliğini ispatlama çabasındadır. Bu kitap, kutsal kitaptaki kurallarla belirlenen batı geleneğini kabul etmekte ve kültürün anlamsız parçalara ayrılarak çöktüğünü ifade eden modernist fikri reddetmektedir. Musevi-Hıristiyanlığın sanatta, erotizmde, astrolojide ve pop kültürde gelişmeye devam eden paganizmi hiçbir zaman ortadan kaldıramadığını göstermeye çalışıyorum.

Cinsel Personalar'ın ilk cildi[**] antikiteyi, Rönesansı ve geç on sekizinci yüzyıldan 1900'e kadar Romantizmi incelemektedir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca Romantizmin Dekadansa dolaysız geçişini, aralarında Emily Dickinson'ın da olduğu önemli yazarlardan örneklerle gösteriyorum. İkinci cilt, filmlerin, televizyonun, sporun ve Rock müziğin klasik antikitedeki bütün pagan temaları ne kadar cisimleştirdiğini gösterecektir. Disiplinler kitap boyunca ortaya koyduğum yaklaşım aracılığıyla birleştirilmeye çalışılmaktadır: Edebiyat, sanat tarihi, psikoloji ve din.

Sanat nedir? Sanatçı neden ve nasıl yaratır? Pek çok akademik çalışma, sanatta ahlâkî yokluğu, saldırganlığı, sadizmi, röntgenciliği ve pornografiyi görmezden gelmiş ya da parlatmıştır. Sanatçı ve sanat eseri arasındaki alanı Cambridge Antropoloji Okulu'ndan esinlendiğim metaforlarla dolduruyorum. Bu çalışmayla Frazer ile Freud'u birleştirmeyi amaçlıyorum.

---

* Kitap altbaşlığındaki "*Decadence*" kapak ve içkapakta "*Çöküş*" ama içsayfalarda "*dekadans*" olarak kullanılıp muhafaza edilmiştir. Kitabın başlığındaki 'Personae' kimlik olarak çevrildi. Ancak 'Personae'yi kitap boyunca aynen kullanıldı. Latince *persona* sözcüğü ilk olarak "tiyatro maskesi" anlamında kullanılır. Yunanca karşılığı olan *prosôpon* sözcüğü de ilkin "yüz", "çehre", *başkasının bakışına sunulan*dır, daha sonra "maske" anlamında kullanılır. Sonra elbette ki (tiyatroda) kişilik, oynadığı rol ve bu rolü oynayan oyuncu anlamları gelecektir. Bu sözcükler maskenin ardından konuşan kişi anlamını çok daha sonra edinecektir. Doğal sürecindeki bu anlamsal evrimde, bizim gözlerimizle gördüğümüz hiçbir zaman "*o kişi*" değil, ama her zaman, *başkasının bakışına sunulan*, herkesin az ya da çok bilinçli olarak oluşturulan bir maske, çoğu zaman gizemini muhafaza eden bir yüzdür. – *y.n.*

** Elinizde bulunan kitap, orijinalinde olduğu gibi sözü edilen her iki cildi de kapsamaktadır. – *y.n.*

Cinsellik nedir? Doğa nedir? Seksi ve doğayı merhametsiz pagan güçler olarak kabul ediyorum. Cinsel yargı kalıplarındaki hakikatin ve cinsel farklılıklarının biyolojik temeli konulu vurgumun keskin ihtilaflara neden olacağına inanıyorum. Ayrıca bu çalışmayla, kadının antik gizemi ve ihtişamını anmayı ve yeniden gündeme getirmeyi amaçladım. Anneyi, erkekleri ömürleri boyunca sadece rasyonellik ve fiziksel başarıyla kurtulabilecekleri cinsel endişeye mahkûm eden karşı konulamaz bir güç olarak görüyorum.

Batı hayatı, sanatı ve düşüncesi, bu kitapta tekrarlanan tipler ve personalar ("maskeler") aracılığıyla takip ettiğim şahsiyetin hükmettiğini gösteriyorum. Kitabın başlığında Ingmar Bergman'ın zalim, düşsel şaheseri *Persona*'dan (1966) esinlendim. Kullandığım yöntem duyumculuğun bir biçimidir: Akla, duygu ile can vermeye ve okuyucuda kapsamlı bir duygu çeşitliliğine neden olmaya çalıştım. Sanatsal eleştiri ve yorumu, basit gündelik şeylerin ortaya çıkardığı – kediler, bakkal dükkânları, köprüler, tesadüfi karşılaşmalar – anlamları ifade ederek, hapsoldukları sınıf ve kütüphane sınırlarından çıkarmayı istiyorum.

TEŞEKKÜRLER

Harold Bloom bu proje boyunca teşvikini esirgememiş ve fiilen destek olmuştur. Fikirlerime gösterdiği sıcak ilgi nedeniyle kendisine müteşekkirim.

Milton Kessler, edebiyatı öğrenme ve öğretme biçimimi etkiledi. Geoffrey Hartmann, Richard Ellmann, Barbara Hernstein Smith, Richard Tristman ve Alvin Feinman'a, bu çalışmaya başladığımda yaptıkları destekten dolayı müteşekkirim.

Ailem, Pasquale ve Lydia Paglia, kızkardeşim Lenora bütün çalışmalarıma kesintisiz maddî ve manevî destek vermişlerdir. Ailemin diğer üyelerine de teşekkür etmek isterim: Albert ve Angelina Mastrogiacomo, Bruno ve Jane Colapietro, kızkardeşim Rita Mastrogiacomo, Wanda Hudak, Rico ve Jennie DiPietro ve Numa Pompilius.

Zaman ayırıp metinleri okuyan ve bana önerilerde bulunan fedekâr arkadaşlarım Robert L. Caserio, Bruce Benderson, Heidi Jon Schmidt, James Fessenden ve Kent Christensen'e, uzun dönemler boyunca benimle cömertçe ilgilenen arkadaşlarım Helen Vermeychuk, Elizabeth Davis, Stephen Feld, Ann Jamison, Kristen Lipincott ve Lisa Chedekel'e teşekkür etmek isterim.

Ayrıca, Ronald R. Macdonald, John DeWitt, Carmelia Metosh, Kristoffer Jacobson, Gregory Vermeychuk, Rachel Wizner, Margaret W. Ferguson, R. D. Skillings, Jeannette LeBlanc, Jeanne Bloom, Stephen Jarratt, Linda Ferris, Robert A. Goldstein, Carole C. Leher, Camny Sanes, Frances Fanelli ve Sarah S. Fought'a da teşekkürlerimi sunmak isterim.

Sponsor editör Ellen Graham'a ve metin editörü Judith Calvert'e kitabıma uzman katkılarından dolayı minnettarım. Finansal destek, Bennington Koleji, Fels Kuruluşları Ödeneği, Philadelphia Sahne Sanatları Okulu Fakülte Araştırma Proje Ödeneği ve Sanat Üniversitesi Rektörlük Bitirme Ödeneğinden karşılanmıştır. Birinci, altıncı ve yirmi birinci bölümler'in ilk versiyonları, *Western Humanities Review*, *English Literary Renaissance* ve *Raritan*'da yayınlanmıştır.

1
Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat

Başlangıçta doğa vardı. Tanrı hakkındaki fikirlerimizin kendisinden çıkarak ve kendisine karşı biçimlendiği arka plan olan doğa, en yüce ahlâkî sorun olarak kalır. Doğaya karşı tutumumuzu açıklığa kavuşturmadıkça, cinsellik ve cinsiyeti anlamayı umamayız. Cinsellik doğanın bir alt kümesidir. Cinsellik insanda doğal olanın ta kendisidir.

Yapay bir inşa olan toplum, doğanın gücü karşısındaki bir korunaktır. Toplum olmasaydı, doğa denen barbar denizin kasırgalarında perişan olurduk. Toplum, doğa karşısındaki o aşağılayıcı edilginliğimizi azaltan, miras alınmış bir biçimler sistemidir. Bu biçimleri tedricen ya da hızlıca değiştirebiliriz, ama toplumdaki hiçbir değişiklik doğayı değiştiremeyecektir. İnsanlar, doğanın özel kayırmasına mazhar değildir. Biz insanlar, doğanın üstlerinde herhangi bir ayrım gözetmeden kudretini sergilediği çok sayıdaki türden biriyiz sadece. Doğanın bizim ancak birazcık farkında olabileceğimiz bir temel işleyişi vardır.

İnsanî hayat, korku ve kaçışla başladı. Din, yatıştırma törenlerinden, azap verici unsurları teskin etmeye yönelik efsunlardan doğmuştur. Bugüne değin sıcaktan kavrulan ya da soğuktan donan bölgelere pek az topluluk yerleşmiştir. Uygar insan, doğaya ne kadar boyun eğmiş durumda olduğunu kendinden gizler. Kültürün görkemi, dinin yatıştırıcılığı dikkatini çeker, inancını kazanır. Ama doğanın herhangi bir kımıldanışı her şeyi tuzla buz etmeye yeter. Yangınlar, seller, yıldırımlar, fırtınalar, kasırgalar, yanardağlar, depremler – her zaman her yerde hazır ve nâzırdır. Felâketler iyiyi kötüden ayırmadan vurur. Uygarlaşmış hayatın bir yanılsama haline ihtiyacı vardır. İnsanın hayatta kalma mekanizmaları arasında en kuvvetli olanı, doğanın ve Tanrının nihaî iyilikseverliği fikridir. Mevcut kültür, bu fikir olmadan korku ve umutsuzluğa geri dönerdi.

Cinsellik ve erotizm doğayla kültürün iç içe geçtiği buluşma noktasıdır. Cinsellik sorunu, feministlerin bir toplumsal uzlaşma nesnesine indirgemesi nedeniyle, kabaca aşırı basitleştirilmiş oluyor: Toplumu yeniden düzenleyin, cinsel eşitsizliği ortadan kaldırın, cinsel rolleri arıtın, böylece her yerde mutluluk ve uyum hâkim oluverecektir. Bu noktada feminizm, son iki yüzyılın tüm liberal hareketleri gibi, Rousseau'nun mirasçısıdır.

Toplum Sözleşmesi (1762) şu sözlerle başlar: "İnsan özgür doğar ama her yerde zincirlere vurulmuştur." İyi huylu Romantik doğayı yozlaşmış toplumun karşısına çıkartan Rousseau, toplumsal reformlar yoluyla dünyada cennetin yaratılabileceğini sanan on dokuzuncu yüzyıl ilerlemeci akımını üretmişti. Bu içi boş umutlar, iki dünya savaşının felaketleriyle yerle bir edildi. Fakat Rousseauculuk, çağdaş feminizmin kendisinden kaynaklanarak geliştiği 1960'ların savaş sonrası kuşağında, yeniden doğdu.

Rousseau, ilk günahı, Hıristiyanlığın insanın kötülüğe teşne biçimde kirli ve suçlu doğduğu itikatından kaynaklanan kötümser anlayışını reddeder. Rousseau'nun insanın doğuştan iyiliğine dair Locke'tan kaynaklanan kendi düşüncesi, bugün ABD'de toplumsal hizmetlerde, ceza hukuku mevzuatında ve davranışçı terapi uygulamalarında hâkim etik durumdaki toplumsal çevreciliğin yolunu açtı. Bu anlayış, saldırganlığın, şiddetin ve suçun toplumsal yoksunluktan – yoksul bir mahallede kötü bir evde yaşamaktan – kaynaklandığını varsayar. Dolayısıyla da, feminizm, ırza tecavüzün suçunu pornografiden bilir ve kendi kendini doğrulayan döngüsel bir akıl yürütmeyle sadizm tezahürlerini kendisine karşı bir tepki olarak yorumlar. Ne var ki ırza geçme ve sadizm tarih boyunca bütün kültürlerde rastlanan vakalardır.

Bu kitap, Batı edebiyatının önemli yazarlarından en az okunmuşu olan Sade'ın bakış açısını benimsiyor. Sade'ın, ilk büyük Rousseaucu deney olan ve politik cennetle değil, Terör Dönemi'nin cehenneminde sonuçlanan Fransız Devrimi'nden on yıl sonra kaleme aldığı eserleri, hiciv tarzında yazılmış geniş kapsamlı Rousseau eleştirileridir. Sade, Locke'dan ziyade Hobbes'un yolunu izlemiştir. Saldırganlık doğadan gelir; Nietzsche'nin güç istemi olarak adlandıracağı şeydir. Sade'e göre, doğaya dönmek (cinsel danışma merkezlerinden lifli yiyecek reklâmlarına, hâlâ kültürümüze işlemeye devam eden Romantik zorunluluk) dizginleri şiddet ve şehvete bırakmak demektir. Bu görüşe katılıyorum. Toplum suçlu değildir, ama suçu denetim altında tutan güçtür. Toplumsal denetim zayıfladığında, insan doğasında varolan bütün acımasızlık açığa çıkar. Tecavüzcüyü yaratan toplumsal koşulların kötülüğü değil, esasen toplumsal koşullanmanın iflâsıdır. İktidar ilişkilerini cinsellikten kapı dışarı etmeye çalışan Feministler, kendilerini doğaya karşı konumlandırmıştır. Cinsellik güç*tür*. Kimlik, güçtür. Batı kültüründe, sömürücü olmayan tek bir ilişki biçimi yoktur. Herkes hayatta kalmak için öldürmüştür. Doğanın evrensel kanunu olan yok ederek yaratmak, maddede olduğu gibi düşüncede de işler. Kimlik, Nietzsche'nin vârisi Freud'un ileri sürdüğü gibi, kimlik, çatışmadır. Her kuşak sabanını ölülerin kemikleri üzerinde sürer.

Modern liberalizm, çözüme kavuşmamış çelişkilerden musdariptir. Bireyselliği ve özgürlüğü yüceltir, radikal kanadı toplumsal düzenleri

baskıcı olmakla suçlar. Fakat öte taraftan da yönetimin herkese eşit imkânlar sağlamasını bekler; yani ancak otoritenin daha da genişlemesi ve bürokrasinin güçlendirilmesiyle mümkün olabilecek bir beceri talep eder. Başka bir ifadeyle liberalizm, yönetimi zorba bir baba olarak tanımlar, ancak ondan esirgeyici bir ana gibi davranmasını da talep eder. Feminizm bu çelişkileri miras almıştır. Her türden hiyerarşiyi baskıcı ve toplumsal bir uydurma olarak; kadın konusundaki her bir olumsuzluğu da bizzat kadını mevcut konumunda tutmak amacıyla tasarlanmış bir erkek yalanı olarak görür. Feminizm, kadınların politik eşitliğine uygun olan misyonun öte tarafına geçip, olumsallığın, yani doğa ya da kaderle belirlenen insanî sınırların inkârı noktasına varmıştır.

Cinsel özgürlük, cinsel kurtuluş. Modern bir yanılsama. Bizler hiyerarşik hayvanlarız. Bir hiyerarşiyi süpürüp atın, yerini muhtemelen öncekinden daha zor katlanılır bir başkası alacaktır. Doğada hiyerarşiler vardır ve toplumda da birbirlerinin yerine geçebilen hiyerarşiler bulunur. Doğada, kaba kuvvet, en uygunun hayatta kalması yasadır. Toplumda, zayıflar için korunmalar vardır. Toplum, doğala karşı kırılgan barikatımızdır. Devletin ve dinin itibarı azaldığında, insanlar özgürdür, ne var ki bu özgürlüğü katlanılmaz bulur, uyuşturucular ya da depresyonla kendilerini köleleştirmenin yeni yollarını arar. Benim teorim, cinsel özgürlük arayışı ya da kazanımını, sado-mazoşizmin de takip edeceğidir. Romantizm her koşulda çöküşle sonuçlanır. Doğa katı bir angaryacıdır. Bireyselliği ezen çekiç ve örstür. Mutlak özgürlük, toprak, hava, su ve ateş tarafından yok edilirdi.

Cinsellik, feminizmin kabul ettiğinden daha karanlık bir güçtür. Cinsellik konusunda çalışan davranışçı terapistler, suçluluktan arınmış, hatâsız bir cinselliğin mümkün olduğuna inanır. Ne var ki, cinsellik bütün kültürlerde tabularla kuşatılmıştır. Cinsellik, ahlâkın ve iyi niyetin ilkel dürtülere yenik düştüğü, insan ile doğa arasındaki temas noktasıdır. Ben bunu kesişme olarak adlandırıyorum. Bu kesişme, her şeyin geceleyin geri geldiği Hekate'nin tekinsiz kavşağıdır. Erotizm, hayaletlerin kol gezdiği bir âlemdir. Soluk yüzlerin ötesindeki, hem lânetli hem tılsımlı bir yerdir.

Bu kitap, kültürün en iyi dileklerimize aykırı olan ne kadar çok şey içerdiğini gösterir. İnsan bedeninin zihniyle bütünleşmesi, cinselliği bir haz eylemi kılmak ya da kadınların yurttaşlık haklarını genişletmek gibi yollarla çözümlenemeyecek kadar derin bir meseledir. Vücut bulma, zihnin maddeyle sınırlanması, imgeleme yapılmış bir hakarettir. Aynı ölçüde tahkir edici bir başka şey de bizim tercihimiz olmayan fakat doğanın bize zorla kabul ettirdiği cinsiyettir. Fizikselliğimiz bir işkencedir; bedenimiz ise Blake'in üzerinde çarmıha gerilmiş bulunduğumuzu tahayyül ettiği doğanın ağacı.

Cinsellik daemoniktir. Romantizm üzerine incelemelerde son yirmi beş yıldır kullanımda olan bu terim, Yunancada Olympos tanrılarından daha az tanrısallık atfedilmiş ruhsal varlıklar için kullanılan *daimon* kelimesinden türetilmiştir (bu nedenle ben, kelimeyi "daemonik" şeklinde telâffuz ediyorum). Yerinden yurdundan kovulan Oedipus, Kolonus'ta bir daemona dönüşür. Bu kelime kişinin koruyucu gölgesi anlamına gelir. Hıristiyanlık, daemonik kelimesini demonik, yani "şeytanî" kelimesine çevirmiştir. Büyük daemonlar kötü değildi – daha doğrusu, içinde yaşadıkları doğanın kendisi gibi, hem iyi hem de kötüydü. Freud'un bilinçdışı, daemonik bir ülkedir. Gündüzleri toplumsal varlıklarız, geceleri doğanın hüküm sürdüğü, cinsellik, zalimlik ve biçim değiştirmelerden başka yasanın bulunmadığı düşler âlemine göçeriz. Gündüzün tâ kendisi de daemonik gecenin istilâsına uğrar. Erdeme ve düzene yönelik çabalarımızı yolundan saptırıp nesneleri ve kişileri tekinsiz bir avraya bürüyerek hayâl gücünde, erotizmde ân be ân yanıp sönen gece, sanatçının gözlerinden önümüze serilir.

Cinselliğin hayaletsi karakteri, Freud'un parlak "aile romansı" teorisine içkindir. Her birimizin beşikten mezara kadar taşıdığımız ve kimi nasıl sevdiğimizi ya da kimden nasıl nefret ettiğimizi belirleyen bir özellik olarak, cinsel personaların oluşturduğu ensest ilişkiler grubunun bir parçasıyızdır. Dostlarla ve düşmanlarla gerçekleşen her temas, otoriteye karşı vuku bulan her çatışma ya da teslimiyet, aile romansının çarpıtılmış izlerini taşır. Aşk, kalabalık bir temsildir; çünkü Harold Bloom'un da söylemiş olduğu gibi, "Hiçbir zaman tek bir insanı kucaklayamayız (ister cinsel ister başka bir şekilde); onun aile romansının bütününü kucaklayabiliriz ancak."[1] Cathexis'in yani libidonal enerjinin belirli kişi ya da nesnelere yönelmesinin esrarı hakkında bildiklerimiz hâlâ neredeyse hiç mesabesindedir. Cinsellik ve duygusallıkta özgür iradenin rolü önemsiz denecek kadar azdır. Şairlerin de bildiği gibi, âşık olmak akıldışıdır.

Cinsellik de, sanat gibi simgelerle yüklüdür. Aile romansı, yetişkin cinselliğinin daima bir temsil, yitip gitmiş gerçekliklerden kalkarak yapılan âyinsel rol kesmeler olduğu anlamına gelir. Tümüyle insanî bir erotizm belki de imkânsızdır. Her aile romansının bir yerlerinde düşmanlık ve saldırganlık, bilinçdışı bir cinayet arzusu yatar. Çocuklar sahip oldukları kontrolsüz egoizm ve istemle birer canavardırlar, çünkü onlar doğadan gelen ahlâksızlığın düşmanca imâlarıdır. Bizler bu daemonik iradeyi ebediyen içimizde taşırız. Pek çok insan edinilmiş ahlâkî ilkelerle onun üzerini örter ve onunla sadece uyanır uyanmaz aceleyle unuttukları düşlerinde karşılaşırlar. Güç istemi doğuştandır, ama aile romansının cinsel kuralları öğrenilir. İnsan, bilincin hayvanî güdülerle bu kadar iç içe bulunduğu tek canlıdır. Batı kültüründe, salt fiziksel ya da kaygılardan azade bir cin-

sel ilişkiye katiyen rastlanmaz. Her etkilenme, her temas kalıbı, her orgazm psişik gölgelerle şekillenir.

Cinsellik yoluyla özgürlük arayışı yenilgiye mahkûmdur. Cinselliğe, mecburiyet ve kadim Zaruret hükmeder. Aile romansının cinsel personaları, Ferenczi'nin okyanusla özdeşleştirdiği vurup çekilen bir tufan dalgasıyla, ilksel çözülmeye doğru bir gerileme hareketiyle silinir gider. Orgazm bir tahakküm, bir teslimiyet ya da bir çıkıştır. İnsan kimliği, insafsız doğa nezdinde özel bir saygıya mazhar değildir. Çoğu erkeğin seksin ardından sırtını dönmesinin ya da kaçmasının nedeni de budur; çünkü erkekler daemonik olanın tahrip edici gücünü sezinler. Batılı aşk, kozmik gerçeklerin yer değiştirmesidir. Hükmedilemeyen ya da hükmedilemez güçleri rasyonelleştiren bir savunma mekanizmasıdır. İlk zamanların dini gibi, ilksel korkumuzu denetim altına almamıza imkân veren bir aygıttır.

Doğa anlaşılamadığı içindir ki cinsellik de anlaşılamaz. Bilim, doğanın işleyişine ilişkin bir mantıkî çözümleme yöntemidir. Doğanın güçlerinin maddîliğini ve çoğu kez kestirilebilir olduğunu göstererek, insanın evren hakkındaki kaygılarını hafifletmiştir. Fakat bilim, daima doğanın gerisinde kalır. Doğa ne vakit isterse kendi yasalarını ihlâl eder. Bilim ise tek bir yıldırımı bile yolundan çeviremez. Batı bilimi Apollonca düşüncenin bir ürünüdür: Tanımlama ve sınıflandırma yoluyla, aklın soğuk ışığı aracılığıyla, arkaik gecenin yenilgiye uğratılıp kovulabileceği umududur.

Ad ve kişi, Batının biçim arayışının bir parçasıdır. Batı, nesnelerin farklı kimlikleri olduğunda ısrarlıdır. Tanımlamak bilmek; bilmek denetlemektir. Ben, Batının büyüklüğünün bu yanılsamalı kesinlikten kaynaklandığını gözler önüne sereceğim. Uzak Doğu kültürü doğayla hiçbir zaman böyle bir çatışma içine girmemiştir. Uzak Doğunun kuralı, karşı koyma değil itaat etmedir. Budist meditasyon, gerçeğin bütünlüğünün ve uyumunun arayışı içindedir. Tam bir çember çizerek Herakleitos'a geri dönen yirminci yüzyıl fiziği, tüm maddelerin hareket halinde olduğunu kanıtlar. Bir başka deyişle, yalnızca enerjiden başka şey yoktur. Gel gelelim, Batı'nın entelektüel ve ahlâkî varsayımlarını geçersiz kıldığından, bu kavrayış, yaratıcı anlamda özümsenememiştir.

Batılı görerek bilir. Kültürümüzün merkezinde algıya dayalı ilişkiler bulunur, sanata yaptığımız muazzam katkıları da onlara borçluyuz. Doğada yürüyerek görür, özdeşleştirir, adlandırır ve *tanırız*. Bu tanıma bizim kazadan belâdan koruyucu muskamızdır, korkuyu kovma yolumuzdur. Tanıma, ritüel biliştir, bir tekrarlama-zorlamadır. Doğa güzeldir deriz. Ama bütün insanların paylaşmadığı bu estetik yargı, ne yazık ki doğanın bütünlüğünün kavranması için yetersiz kalan bir başka savunma biçimidir. Doğada güzel olan şey, bizi kuşatan dünyanın ince kabuğu ile sınırlanmıştır. Bu kabuğu kazıyın, altından doğanın daemonik çirkinliği fışkıracaktır.

Güzel olana odaklanışımız Apollonca bir stratejidir. Yapraklar ve çiçekler, kuşlar, tepeler insanın bilinenin haritasını çıkartmak için kullandığı yamalı desenlerdir. Batının doğaya bakışında bastırdığı şey, yani "topraktan" – ama toprağın yüzeyi değil, derinliklerinden – anlamındaki kitonyen olandır. Jane Harrison bu terimi Olympos öncesi Yunan dinî için kullanır; ben de kaba şakalarla kirletilmiş olan Dionysosca terimi yerine kullanıyorum. Dionysosca, bir kır eğlencesi değildir. O, Apollon'un kaçındığı kitonyen gerçekliklerdir, yeraltındaki gücün kör öğütüşü, uzun ve yavaş bir emiş, kör karanlık ve sızıntıdır. O, biyoloji ve jeolojinin insanlık dışı vahşeti, Darvinci boşa harcama ve kıyımdır; bireyler olarak Apollonca bütünlüğümüzü korumak için bilincimizden sürmemiz gereken sefâlet ve çürümedir. Batının bilimi ve estetiği, bu korkuyu hayâlî olarak daha katlanılabilir bir biçime dönüştürme yolundaki girişimlerdir.

Kitonyen doğanın daemonikliği, Batının kirli sırrıdır. Modern hümanistler, "hayatın trajik duyusunu" yetişkin kavrayışın mihenk taşı haline getirdi. İnsanın fâniliğini ve zamanın geçiciliğini edebiyatın temel temaları olarak tanımladılar. Bunda bir kez daha kaçışı ve hattâ duygusallığı görüyorum. Hayatın trajik duyusu deneyime verilen kısmî bir cevaptır. Batının doğaya direnişi ve doğayı yanlış anlayışı, Romantik doğa-felsefesinde daemonik Coleridge'den ziyade Rousseacu Wordsworth'ü takip eden Liberalizmin hatâlarıyla birleşen bir reflekstir.

Trajedi edebî türlerin en Batılısıdır. Bu tür 19. yüzyıl sonuna kadar Japonya'da görünmüyordu. Batılı irade, kendini doğaya karşı konumlandırarak, kendi kaçınılmaz çöküşünü, gerçekte öyle olmadığı halde evrensel insan şeklinde dramatize etmiştir. Trajedinin Dionysos tapınmasından doğuşu, edebiyat tarihinin bir ironisidir. Kahramanın yıkımı, hayvanların katledilişini, hattâ daha öncelerinin arkaik ritüellerinin gerçek insan kurbanlarını hatırlatır. Bildiğimiz haliyle trajedi tarihinin, başlıca eseri kitonyen kudretin yenilgisini kutlayan Aeskhilos'un *Oresteia*sı olan Atina'nın azametinin yaşandığı Apollonca 5. yüzyıla dayanması tesadüf değildir. Dionysoscu bir tarz olan drama, ritüelden mimesise, yani eylemden temsiliyete geçerek Dionysos'un aleyhine dönmüştür. Aristoteles'in "merhamet ve korku"su yerine getirilmemiş bir vaat, dehşet içermeyen bir tasavvur yakarışıdır.

Haklarındaki hümanist yoruma Yunan trajedilerinden çok azı tam olarak uyar. Barbarca kalıntılarından ayrılamayacaklardır. Göreceğimiz gibi daha 5. yüzyılda bile, Apollonculaştırılmış tiyatroya Euripides'in dekadan oyunlarında hicivsel bir karşılık verilmiştir. Yunan trajedisinin doğru bir şekilde değerlendirilmesindeki sorun, sadece özgün çalışmaların dörtte üçünün kaybolmuş olması değil, aynı zamanda hiciv oyunlarından hiçbirinin tam metninin günümüze ulaşmamış olmasıdır. Bu müstehcen nükte-

li hiciv, klasik üçlemenin finaliydi. Yunan trajedisinde, son söz her zaman komedinin olmuştur. Modern eleştiri, pagan kültürün üzerine beşerî bilim öğretilerinin üstünü örtmeyi sürdüren Viktoryen ve Protestan bir aşırı ciddiyet yüklemiştir. Paradoksal olarak vahşi kitonyen gerçekliklere rıza göstermek, paradoksal bir biçimde, hüzünden çok mizahın yolunu açar. Dolayısıyla, Sade'ın en fantastik acımasızlığının ortasında bile onun tuhaf kahkahasını, nüktedanlığını bulabilirsiniz. Çünkü hayat bir trajedi değil, bir komedidir. Komedi, Apollon ile Dionysos arasındaki çatışmadan doğmuştur. Doğa, kendini beğenmişlikten türeyeni ideallerimizi daima boşa çıkarır.

Trajik kadın kahramanlar nâdirdir. Trajedi eril bir paradigmanın yükselişi ve düşüşüdür; dramatik ve cinsel hazzın doruğunun gölgeli bir analoji içinde sunulduğu bir grafiktir. Doruk, bir başka Batı icâdıdır. Geleneksel doğu hikâyeleri, pikaresk ve yatay olaylar zinciridir. Çok az tereddüt ya da bir son duygusu vardır. Batılı anlatının daha sonraları orkestra müziğinde de görülecek olan keskin dikey doruklaşmasının ilk örneğine, Aristoteles'in azamî yoğunlaşma ânını *peripeteia* yani tersine çevirme diye adlandırdığı, Sofokles'in *Kral Oedipus*'unda rastlanır. Batının dramatik doruğu eril iradenin agon'u* tarafından yaratılmıştır. Eylem, doğadan kaçışın güzergâhıdır, yine de tüm eylemler bir döngü içinde kökenine, doğanın rahim–mezarına geri döner. Oedipus, annesinden kaçmaya çalışır, fakat kendisini annesinin kollarında bulur. Batılı söylem bir gizem hikâyesi, bir arama ve bulma sürecidir. Fakat, aranıp bulunan çekilmezdir ve her bulma bir başka zaptetmeye yol açar.

Trajedinin başlıca kadınları – Euripides'in Medea'sı ve Phaedra'sı, Shakespeare'in Kleopatra ve Lady Macbeth'i, Racine'in Phédre'si – erkekçe eylemle olan bozguncu ilişkileri nedeniyle türü çarpıtır. Trajik kadın, erkekten daha az ahlâkidir. Onun güç istemi çıplaktır. Eylemleri kitonyen bir bulutun ardına saklanmıştır. Onlar akıldışına giden kanallardır; türün kapılarını, dramanın daha doğuş ânında ortadan kaldırdığı, barbar güçlere açarlar. Trajedi, Batının eril iradeyi sınamak ve arındırmak için kullandığı araçlardan biridir. Kadın kahramanları trajediye dâhil etmekteki zorluk, sadece eril önyargılardan değil, aynı zamanda içgüdüsel cinsel stratejilerden de kaynaklanmaktadır. Kadın, trajediye dönüştürülmemiş bir vahşeti taşır, çünkü türün düzeltmeye çalıştığı problem zaten kadının kendisidir.

Trajedi bir erkek oyunu oynar; yenilginin dişleri arasından zaferi çekip almak için uydurulmuş bir oyun. Yanlış seçim, yanlış eylem ve hattâ ölüm bile kendi başlarına insanın en büyük nihaî ikilemi değildir. Umut-

---

* Eski Yunan'da yarışma, çekişme, meydan okuma, boy ölçüşme gibi kişinin (erkeğin) kendi gücünü ölçme ve öğrenmesine vesile olan durumları anlatan kelime. – *ç.n.*

larımız ve hayallerimizin önünde aşılması gereken en büyük engel, günün her saati bizim içimizde ya da bizden bağımsız bir şekilde devam etmekte olan, gündelik biyolojik savrukluktur. Bilinç, dürtülerini, devrelerini ve gizli mırıltılarını durdurmaya ya da hızlandırmaya kadir olamadığı kendi etten kılıfının zavallı rehinesidir. Bu, doruğa değil, ama sadece döngü üzerine döngüde sonsuz bir çemberi içeren kitonyen dramadır. Mikrokozmos makrokozmosun yansımasıdır. Özgür irade vücudumuzdaki alyuvarlarda ölü doğmuştur, çünkü doğada özgür irade yoktur. Seçimlerimiz, bize ait olmayan ellerce önceden paketlenmiş özel bir teslimat olarak ulaşır.

Trajedinin kadın sevmezliği, doğanın insan sevmezliğinden kaynaklanır. Tarih öncesinde kadın evrensel olarak doğa ile özdeşleştirilmişti. Doğaya bağımlı avcı ya da tarım toplumlarında kadınlık, bereketin içkin ilkesi olarak onurlandırılırdı. Kültür geliştikçe, zanaat ve ticaret, erkekleri iklim ya da coğrafyaya bağlı kısıtlar karşısında özgürleştiren bir kaynak birikimi yarattı. Doğa bir kez kenara itilince, kadınlığın da önemi azaldı.

Budist kültürler, Batı'nın reddedişinden çok sonralarına kadar kadınlığın kadim anlamlarını muhafaza etmeye devam etti. Eril ve dişil, Çinlilerin yang ve yin'i, toplumun boyun eğdiği insan ve doğada dengeli ve birbirine nüfuz edebilen güçlerdir. Bu edilgen itaat yasasının kökleri bir muson yağmurunun gecede 50.000 kişiyi silip atabildiği bir âni değişiklikler ülkesi olan Hindistan'dadır. Bereket dinlerinde kadınlık, her zaman ikiyönlü olmuştur. Hintli doğa tanrıçası Kali, yaratıcı *ve* yok edicidir; bir çift koluyla nimetler bağışlarken, öbür çiftiyle boğazları keser. Kafataslarından yapılmış gerdanlık takan bir hanımdır. Ulu Ana tanrıçaların ahlâkî çelişkisini böyle unutmak, onları yeniden canlandıran Amerikalı feministlerin işine geliyor. Doğanın yalın kılıcını kendi kanımızı dökmeden ele geçiremeyiz.

Batı kültürü, başlangıcından itibaren kadınlığı yolundan saptırmıştır. Kadının güçlerine tapınan son büyük Batılı toplum Girit'teki Minos uygarlığıydı. Yıkıldıktan sonra bir daha belini doğrultamamış olması anlamlıdır. Çöküşünün dolaysız nedenleri – doğal âfetler, salgın hastalık ya da istilâ – konumuzun dışındadır. Bu örnekten çıkartılacak ders, tapımsal kadınlığın kültürel dayanıklılık ya da kalıcılığın güvencesi olmadığıdır. Koşullar ne olursa olsun, varlığını sürdüren ve düşüncesini Avrupa'ya benimseten, Homeros'dan öğrendiğimiz savaşçı Miken kültürü olmuştur. Eril güç istemi: Güneydeki Mikenler ile kuzeydeki Dorlar, Apollonca Atina'yı meydana getirmek üzere kaynaşacak ve buradan Batı tarihinin Greko-Romen çizgisi başlayacaktır.

Hem Apollonca gelenek, hem de Musevi-Hıristiyan geleneği aşkın geleneklerdir. Yani, doğayı alt etmenin ya da sınırlarını aşmanın arayışındadırlar. Yunan kültürünün içerdiği ileride ele alacağım karşıt Dionysoscu

unsura rağmen, yüksek klasisizm Apollonca bir başarıydı. Hıristiyanlığı doğuran din olan Musevilik, doğaya karşı en güçlü protestodur. Eski Ahit, kutsal baba olan tanrının doğayı yarattığını ve nesneler ile cinsiyetlerdeki farklılıkların da onun erilliğinin bir sonucu olduğunu ileri sürer. Yunan'ın tapındığı Olympos tanrılarının tapıncı gibi, Musevi-Hıristiyanlık da bir gök tapıncıdır. Bu din, her yerde bir toprak tapıncı, verimli doğayı yüceltme işi olarak başlamış olan dinin tarihinde ileri bir aşamayı temsil eder.

Toprak-tapıncından, gök-tapıncına doğru evrim boyunca kadın en dipteki âleme doğru sürülür. Gizemli yaratıcı güçleri ve yuvarlak göğüslerinin, karnının ve kalçalarının, toprağın dış hatları ile olan benzerliği, kadını erken dönem sembolizminin merkezine yerleştirdi. Kadın, dinin doğuşuyla tüm dünyayı kaplayan Ulu Ana figürlerinin modeliydi. Fakat ana tapınçları, kadının toplumsal özgürlüğü anlamına gelmiyordu. Tam tersine - kitabın akışı içinde yer alan Hollywood ile ilgili tartışmada göstereceğim -, tapım nesneleri kendi sembolik yüceltilişlerinin tutsağıdır. Her totem tabu içinde yaşar.

Kadın, karın büyüsünün putu idi. Kendi yasalarına göre şişiyor ve âdeta hayat veriyordu. Zamanın başlangıcından beri, kadınlar akıl erdirilmez varlıklar olarak görülmüştü. Erkekler onu yüceltir ama ondan korkardı. Kadın erkeği tükürmüş ve her ân geri yutabilecek olan karanlık ağızdı. Erkekler aralarında dayanışarak, kadınsı doğaya karşı bir savunma aracı olarak kültürü icât ettiler. Bu süreçteki en sofistike adım, gök-tapıncı idi; çünkü yaratıcı odağın topraktan göğe taşınması, karın büyüsünden, kafa büyüsüne geçmek anlamına geliyordu. Bu savunmacı kafa büyüsü, yanı sıra kadını da yücelten eril uygarlığın görkemli zaferini doğurdu. Modern kadının ataerkil kültüre saldırmak için kullandığı dil ve mantığın kendisi, erkeklerin icâdıydı.

Bu nedenle cinsiyetler, bir tarihsel borçluluk komedisinde savruldu. Fiziksel bir anneye olan minnettarlığına isyan eden erkek, kendisine özgürlük yanılsaması kazandıracak alternatif bir gerçeklik, bir heterokozmos türetti. Başlangıçta erkeğin korumasına rıza gösteren, ancak sonradan kendine dair bir özgürlük yanılsaması ateşiyle yanmaya başlayan kadın ise, erkeğin sistemlerini işgâl eder ve erkekten çaldıkça ona olan borcunu baskılar. Kadın, kafa büyüsü aracılığıyla cinsiyet ve doğa diye bir sorunun bulunduğunu bile inkârdan gelecektir. Kadına, yönlendirme endişesi miras kalmıştır.

Kadının doğa ile özdeşleştirilmesi, bu tarihsel tartışmanın en sorunlu ve rahatsızlık yaratan terimidir. Bunda hakikat payı var mıydı? Feminist okuyucuların çoğu buna katılmayacak ama ben bu özdeşliğin bir mit değil, gerçek olduğunu düşünüyorum. Felsefî gelenekler, bilim, sanat, atletizm ve politika erkeklerin eseridir. Fakat Prometheusçu çatışma ve zap-

tetme yasası gereğince kadın, istediğini alma ve erkeklerle erkeklerin kendi kurallarına göre rekabet etme hakkına sahiptir. Gene de, kendinde ve erkeklerin onunla olan ilişkilerinde değiştirebileceklerinin bir sınırı vardır. Her insan doğa ile mücadele etmek zorundadır. Fakat, doğanın yükü genellikle tek bir cinsin sırtına yüklenmiştir. Şansı varsa, bu kadının başarısını; kısaca erkeklerin yarattığı toplumsal mekândaki eylemlerini sınırlamayacaktır. Fakat erotizmi, yani toplumsal mekânla örtüşebilen, ama onunla özdeş olmayan cinsel mekândaki hayâlî hayatlarımızı sınırlamak zorundadır.

Doğanın döngüleri kadının döngüleridir. Biyolojik kadınlık, aynı noktada başlayıp biten bir dairesel dönüşler sıralanmasıdır. Kadının merkezîliği ona bir kimlik istikrarı atfeder. Olmak zorunda değildir, sadece var olması yeterlidir. Kadının merkezî konumu, kimlik arayışında yoluna çıktığı erkek için ciddî bir engeldir. Erkek, kendini bağımsız bir varlığa dönüştürmeli, kısaca kadından bağımsız olmalıdır. Şâyet bağımsızlığı başaramazsa, kendisini yeniden kafesinde bulacaktır. Anne ile yeniden bir araya gelmek, imgelemimiz için tehlike çanlarının çalması anlamına gelir. Bir zamanların hiç bozulmayacakmış gibi görünen mutluluğu, şimdi yerini çekişmeye bırakmıştır. Doğumun travmatik ayrılığından önceki hayata dair soluk anılar, kayıp altın çağın Arkadyen fantezilerinin kaynağı olabilir. Batı düşüncesine göre tarihin geleceğin yolunu açan bir hareket, [İsa'nın yeniden doğumu, *–ç.n.*] İkinci Geliş eşliğinde en yüksek noktasına ulaşacak ilerlemeci ya da Tanrısal bir tasavvur olduğu görüşü eril bir tasarıdır. Bana kalırsa, böyle bir düşünceyi bir kadın ortaya koymuş olamaz, çünkü bu, erkeğin yakalanmaktan ölesiye korktuğu, kadının döngüsel doğasından kurtulma stratejisidir. Evrimsel ya da kıyametsel tarih, erkek iradesinin mutlu sonla, fallik dorukla sonuçlanan dilekler listesidir.

İster aşkın, ister tarihsel yoldan olsun, kadın, doğal döngüden kurtulmanın hayâlini kurmaz; çünkü kadın döngünün *kendisidir.* Cinsel yetişkinliği ay ile evliliği anlamına gelir; ayın evreleri ile birlikte parıldar ya da sönükleşir. Ay (*moon*), ay (*month*), aybaşı (*menses*): Aynı sözcük, aynı dünya. Eski insanlar kadının doğanın takvimine iptal edemeyeceği bir randevuyla bağlı olduğunu biliyorlardı. Özgür iradeden aşırı gurura, oradan da trajediye ulaşan Yunan modeli bir eril dramadır, çünkü kadın (yakın zaman kadar) özgür iradeye inanmamıştır. Kendisi özgür olmadığından, bir özgür iradenin olmadığını bilir. Onun rıza göstermekten başka bir seçeneği yoktur. Anne olmayı istese de istemese de, doğa onu doğurganlık yasasının kaba, değiştirilemez ritminin boyunduruğu altına sokar. Menstrüal (*âdet*) döngüsü, doğa durmasını emredene dek işlemeye devam edecek bir çalar saattir.

Erkeğinkilere göre çok daha karmaşık olan kadının üreme organları

hâlâ tam olarak anlaşılamamıştır. Orada her şey ters gidebilir ya da düzgün gittiği takdirde bile gerilimlere yol açabilir. Batılı kadın kendi bedeniyle kavgalı bir ilişki içindedir: Kadın için, biyolojik normallik bir ıstırap, sağlık bir hastalıktır. Aybaşı ağrılarının bir uygarlık hastalığı olduğu iddia edilir; çünkü kabile kültürlerinde kadınlarda aybaşı şikâyetleri son derece seyrek görülür. Elbette kabile hayatında kadının kapsamlı ya da kolektif bir kimliği vardır; kabile dini, doğayı yüceltir ve kendini de doğaya göre düzenler. Doğayı geliştirmeye ya da alt etmeye çalışan ve kendini bireyselliği çerçevesinde gerçekleştirmeyi model alan Batılı toplumdur; dolayısıyla kadının içinde bulunduğu konumunun katı gerçeklerinin sancılı bir açıklıkla kendini gösterdiği toplum da, yine Batı toplumudur. Kadının doğayla, yani kendi bedeninin inatçı fiziksel yasalarıyla olan mücadelesinin şiddetini, imgeleminin gelişmesi ve bireysel bir kimlik ve özerklik amacı belirleyecektir. Ve nihayet doğa da kadını daha fazla cezalandırmaya başlar: Özgürleşmek için meydan okuma, çünkü bedenin senin değil!

Kadın bedeni, taşıdığı ruha aldırış bile etmeyen kitonyen bir makinedir. Organik olarak, ömür boyunca kaçınmaya çalıştığımız tek bir misyonu vardır; gebelik. Doğa sadece türleri dikkate alır, bireyleri asla: Kadınlar bu aşağılayıcı olguyu çok daha doğrudan bir şekilde yaşar, muhtemelen erkeklerden daha fazla gerçekçi ve bilgece davranmalarının nedeni de budur. Kadın bedeni tıpkı ayın döngüsel hareketlerine göre alçalıp yükselen denize benzer. Hareketsiz ve uyuşuk yağ dokuları suyla dolar, sonra da hormonal gelgit ile bir çırpıda temizlenir. Ödem, memelilerin bitkiye geri dönüşüdür. Gebelik, kadın cinselliğinin belirlenici karakterini gözler önüne serer. Her gebe kadının bedeni ve benliği, denetimi dışındaki kitonyen bir güç tarafından zaptedilmiştir. İstenilen bir gebelikte, bu seve seve katlanılan bir fedakârlıktır. Ne var ki, tecavüz ya da kaza neticesinde oluşan gebelik bir dehşettir. Bu talihsiz kadınlar, dosdoğru doğanın karanlık yüreğiyle yüz yüze gelirler. Çünkü cenin, iyi huylu bir tümör, yaşamak için kan emen bir vampirdir. Bu sözde doğum mucizesi, doğanın kendi bildiğine göre davranmasıdır.

Kadın için her ay, iradenin yeni bir yenilgisidir. Bir zamanlar âdet görmeye "o lânet" deniyordu; aybaşı kanı, insanın Havva'nın günahının bedeli olarak Cennet Bahçesinden kovulurken kadınların doğum sancısı çekme cezasına çarptırılışının bir hatırlatmasıydı. Çoğu eski kültürde, âdet gören kadın ritüel tabularla kuşatılmıştı. Ortodoks Musevi kadınlar, bugün bile kendilerini bu aybaşı kirinden arındırmak için, her âdet sonrasında *mikve* denilen bir yıkanma ritüelinden geçmek zorundadır. Kadın insanoğlunun mükemmellikten uzaklığının, doğa ile ayrılamaz bağının sembolik yükünü her zaman taşımıştır. Aybaşı kanı, pisliktir, ilk günahın doğum lekesidir, aşkın dinin insanı arındırması gereken kirdir. Peki, bu özdeşleştirme sırf

korkulardan ya da kadın düşmanlığından mı kaynaklanır? Yoksa, aybaşı kanında tabuya bağlanmasını haklı çıkaran gizemli bir şeyin *bulunması* mümkün müdür? İmgelemi – bu kırmızı akıntının durdurulamazlığının edebileceği ölçüde – rahatsız eden, kendi başına aybaşı kanından ziyade, kandaki albüminin, dölyatağındaki parçacıkların, kadınsı denizde bir denizanasını andıran plasentanın olduğu görüşünü savunacağım. Biz, işte bu kitonyen matristen doğduk. Biyolojik kökenlerimizin yerinden, yani evrimsel yapışkanlığa tiksintiyle yaklaşırız. Kadının kaderi, zamanın ve varlığın derinliğiyle, kadının kendisi olan bu derinlikle her ay yeniden yüz yüze gelmektir.

Kutsal Kitap, kadını erkeğin evrensel dramasının baş suçlusu ilân ettiği için sert eleştirilerle karşılaşmıştır. Öte taraftan, Yaradılış Kitabı, Tanrı'nın düşmanı olarak bir erkek işbirlikçiye, yani yılana da rol verip, mevcut hali kısmen dengeleyerek kadın düşmanlığını sonuna kadar taşımaz. Kitap, bir savunma refleksiyle Tanrı'nın gerçek düşmanı kitonyen doğaya sırtını döner. Yılan, Havva'nın dışında değil, içindedir. Havva, *hem* Bahçe *hem* yılandır. Anthony Storr cadılardan söz ederken, "Çok ilkel bir düzlemde, tüm anneler falliktir." der.[2] Şeytan, kadındır. Günümüzde kadınların toplumsal alanda gelişimini engelleyici kalıpsal yargıları terk eden özgürleşme hareketleri, üremenin daemonikliğini reddeder. Doğa, Wordsworth'ün bizlere güzel olduğunu öğrettiği, kokuşmuş organik hayatın ele verdiği dilsiz bir arayış, karmakarışık asma dallarının, sarmaşıklar ile sürüngenlerin yılanımsı yatağıdır. Biyologlar, insan beyninde sürüngenlikten kalan üst sinir sistemimizin en yaşlı kısmından, arkaik çağın sağ kalmasını bilen katili olarak söz ediyorlar. Kadınların aybaşı öncesi huysuzluklarını beyindeki o sürüngenlikten kalma sinyallerle ilişkilendiriyorum. Erkeğin gizli sapkınlığı kadında belirgindir. Modern hümanizmin reddettiği ve baskıladığı kitonyen doğanın cehennemi, bütün cehennem zincirlerini parçalar. Âdetten önceki dönemde öfkesini kontrol etmeye çalışan her kadında, gök tapıncı toprak tapıncına karşı savaştadır.

Mitoloji, kadını doğa ile özdeşleştirmekle doğru yapmıştır. Erkeğin üremeye katkısı ânlık ve geçicidir. Gebe kalmak, zamanın keskin ucu, ardından erkeğin işe yaramaz bir halde geri çekildiği o fallik doruğuna ulaşan eylemlerimizden biridir. Gebe kadının daemonik ve şeytanî bir bütünlüğü vardır. Kadın, ontolojik bir varlık olarak, hiçbir şeye ya da hiç kimseye ihtiyaç duymaz. Dokuz ay boyunca kendi yarattığına kuluçkaya yatan gebe kadının-bütün tekbenciliğin kalıbı ve tarihsel olarak narsisizmin kadınlara atfedilmesinin de doğru efsanelerinden bir başkası olduğunu söylüyorum. Erkek sahipleniciliği ve ataerkillik; kadının gücü, nüfuz edilemezliği, kitonyen doğa ile arketipik ittifakı karşısında duyduğu dehşetle baş edebilmek için erkeğin başvurmak zorunda kaldığı çareler idi. Ka-

dın bedeni, erkeğin içinde yolunu şaşırdığı bir labirenttir. O, doğanın, içinde daemonik büyülerle uğraştığı, yüksek duvarlarla çevrilmiş bir bahçe, ortaçağın *cennet bahçesi*dir (hortus conclusus-kapalı bahçe). İlksel imalatçı, gerçek İlk Harekete Geçirici, kadındır. Bir çöp ve süprüntü yığınını, her erkeğin kendisine bağlı olduğu hareketli göbek bağlarıyla birleşeni duyarlı varlıklardan oluşan bir ağa dönüştürür.

Feminizmin kadın arketiplerinin erkeklerce politik amaçlarla uydurulmuş yalanlar olduğuna ilişkin iddiası fazla basitleştiricidir. Kadınlara karşı tarihsel saldırganlığın rasyonel bir temeli vardır: İğrenme, yaratıcı doğanın hoyratlığına karşı aklın verdiği uygun bir tepkidir. Akıl ve mantık, gök tapıncının önde gelen tanrısı Apollon'un kaygıdan ilham alan hükümranlık alanıdır. Apollonca, insanüstü saflığıyla doğadan kopukluğuyla katı ve korkutucudur. Eğrisiyle doğrusuyla Batılı kişiliğin ve onun başarılarının büyük ölçüde Apollonca olduğunu söylüyorum. Apollon'un büyük rakibi Dionysos, yasası doğurgan kadınlık olan kitonyenin hâkimidir. İleride göreceğimiz gibi, Dionysosca olan akışkan doğadır, prototipi rahmin durgun göleti olan zehirli bir bataklıktır.

Eril ile dişilin Uzak Doğu sembolizmindeki değer eşitliğinin, kültürel olarak beklenen sonucu yaratıp yaratmadığını ve hiyerarşiyi kurumsallaştırıp kurumsallaştırmadığını kendimize sormalıyız. Nihaî olarak bu sistemlerin hangisi kadınlara daha çok yaramıştır? Batı bilimi ve endüstrisi kadını ağır işlerden ve tehlikelerden kurtarmıştır. Ev işlerini makineler yapar. Gebelik haplarla etkisizleştirilir. Doğurmak artık ölümcül değil. Ve nihayet, Batı rasyonalitesinin Apollonca geleneği, erkek gibi düşünme becerisi kazanarak beş para etmez kitaplar yazan modern saldırgan kadını üretmiştir. Batı metafiziğindeki gerilim ve uzlaşmazlık insanın zihinsel güçlerini en üst düzeye ulaştırmıştır. Batı kültürünün büyük bir bölümü gerçekliğin çarpıtılmasına dayanır. Fakat gerçeklik, zaten *çarpıtılmalıdır*; yani hayal gücü düzeltilmelidir. Budizmin ne doğaya itaati eksiksizdir ne de insan potansiyeline yaklaşımı da âdildir. Oysa Apollonca olan, başımızı göğe değdirmiştir.

Dünya mitolojisini dolduran daemonik kadın arketipleri, doğanın kontrol edilemez yakınlığını temsil ederler. Onların geleneği, edebiyat ve çağdaş filmler aracılığıyla tarih öncesi putlardan günümüze neredeyse hiç bozulmadan taşınır. Temel imgesi erkekler için ölümcül femme fatal'dir. Batıda doğa geri plana sürüldükçe, bastırılmışın geri dönüşü olan femme fatalle daha çok karşılaşılır. O, Batının doğaya dair hiç de temiz olmayan vicdanının hayaletidir. Femme fatale, doğanın ahlâkî muğlâklığıdır, heveskâr duygularımızın pusu arasından sızmaya devam eden kötücül bir aydır.

Bir karikatür ve iftira olduğu gerekçesiyle, feminizm, femme fatale'ı reddeder. Böyle bir kadın eğer gerçekten var olmuşsa, politik güce erişi-

mi engellenen bir toplum kurbanı olarak, kadınca ve yıkıcı kurnazlıklara başvurmak zorunda kalmış olmalıydı. Femme fatale, başarısız [*manquée*] bir kariyer kadını idi; enerjisi nevrotik bir biçimde yatak odasına yönelmişti. Bu türden gizemden arındırma teknikleriyle, feminizm kendisini köşeye sıkıştırmıştır. Cinsellik, çelişki ve tereddüdün karanlık diyarıdır. Cinselliği, 19. yüzyıl faydacılığının bir vaârisi olarak feminizmin ısrarla dayattığı biçimde, daima toplumsal modeller yoluyla anlamak mümkün değildir. Mistifikasyon, daima aşkın ve sanatın güvenilmez bir yoldaşı olarak kalacaktır. Erotizm mistiktir: cinselliği kuşatan duygu ve imgelemin aurasıdır. Erotizm, gerek sol, gerek sağ siyasetlerin yaptığı gibi, toplumsalın kodları ya da ahlâkî uygunluklarla "sabitlenemez". Çünkü doğanın tiranlığı toplumlarınkinden daha baskındır. Cinsel ilişkilerde, teslim etmek zorunda olduğumuz bir daemonik istikrarsızlık söz konusudur.

Femme fatale, en büyüleyici cinsel personalardan biridir. Bir kurmaca değil, kadınlarda her zaman değişmez kalan biyolojik gerçekliklerden üremiş bir çıkarımdır. Kuzey Amerika yerlilerinin dişli vajina (*vagina dentata*) miti, kadının gücünden korkan erkeğin ürkmüşlüğünün dolaysız uyarlamasıdır. Mecazen her vajinanın gizli dişleri vardır, dolayısıyla erkek vajinadan her çıkışında biraz daha eksilir. Tabiî bu kavramın temel düzeneği erkeğin eylemine ihtiyaç duyar, ama bu eylem kadının edilgen haldeki kabullenmesinden daha fazlasını ifade etmez. Bu nedenle, toplumsal olmaktan ziyade doğal bir eylem olan cinsellik, erkek enerjisinin kadının tamlığı yoluyla boşaltılmasıdır. Fiziksel ve ruhsal iğdiş edilme, bir kadınla cinsel ilişkisinde her erkeğin kaçamayacağı bir tehlikedir. Aşk, erkeğin cinsel korkularını uykuya yatıran bir büyüdür. Kadının saklı vampirliği toplumsal bir sapkınlık değil, doğanın sıkılmadan kusursuzca donattığı annelik fonksiyonunun gelişimidir. Her cinsel birleşme eylemi, erkek açısından, anneye dönüş ve şartlı boyun eğiş anlamı taşır. Erkek için cinsellik bir kimlik mücadelesidir. Cinsellikte, erkek kendisini doğuran dişli güç, doğanın dişi ejderi tarafından önce yutulur sonra tekrar salıverilir.

Femme fatale, anne ile çocuk arasındaki bağlantının gizemiyle yaratılmıştır. Modern varsayımlardan biri, cinsellik ve üremenin, tıbbî, bilimsel ve entelektüel olarak "yönetilebilir" nitelikte olduğunu iddia eder. Toplumsal düzenekle oynamaya devam edersek, her türlü güçlük ortadan kalkacaktır. Tabiî, boşanma oranları hızla yükselmektedir. Geleneksel evlilik, adaletsiz taraflarına rağmen, libido kaosunu kontrol altında tutmakta başarılı olmuştu. Evliliğin itibarı azaldıkça, cinsel içgüdünün nahoş daemonikliği açığa çıkar. Kişinin toplum tarafından kısıtlanmaması anlamına gelen bireycilik, doğa tarafından kısıtlanmanın yol açtığı daha ağır bir köleliğe yol açar. Rousseau'dan yola çıkan her adım, Sade'e ulaşır. Bizlerin anadan doğma varlığımızdaki mistik yan, küçük bağımsızlık ilânlarıyla da-

ğıtamayacağımız daemonik bulutlardır. Apollon doğadan kopmuş olabilir, lâkin onu yok edememiştir. Duygusal ve cinsel bir varlık olarak insan, çevrimi tamamlar. Yaşlılık eski anıların yeniden canlandığı, ikinci bir çocukluktur. Koma durumunda hemşireler tarafından gözlem altında tutulan her yaştan hastanın bedeninin otomatik olarak cenin pozisyonu alması tüyler ürperticidir. Duyusal-hatıraların silinmez anılarıyla kendi doğumumuza bağlıyız.

Feminizm gibi Rousseaucu psikolojiler, insan duygulanımının nihaî olarak iyiliksever olduğunu iddia eder. Böyle bir sistemde, mantıken femme fatale'e yer yoktur. İçgüdüsel hayatın ahlâkın ötesinde olduğuna dair görüşümde Freud, Nietzsche ve Sade'i izliyorum. Belli bir düzeyde, her türlü aşk bir kavgadır, hayaletlerle güreşmektir. Bizler, sadece başka bir şeye *karşı* olmakla bir şeyden *yana* olabiliriz. Hayat arkadaşıyla, bir arkadaşıyla, bir yabancıyla keyif için, günlük, kompleksiz cinsel ilişkilere girdiğini düşünenler, tıpkı düşsel hayatlarının düşmanca çatışmalarını bilince çıkarmayı engelledikleri biçimde, bilincin işlemeye devam eden psikodinamik düğümlerin fark etmesinin de önüne geçmektedirler. Aile romansı her zaman iş başındadır. Femme fatale, kadının narsisizminin, çocuğun doğumuyla yahut eşin ya da sevgilinin çocuğa dönüştürülmesiyle tamamlanan o müphem kendine dönüklüğünün incelikli hallerinden biridir.

Anneler oğulları için öldürücü olabilirler. Erkekler, politikanın ve gök tapıncının devasa yapısını anneye karşı inşa etmiştir. Anne, Freud'un kendisinde hadımlaştıran ve hadım edilen "female pubes"ı [cinsel olgunluğa erişen kadının iki bacağının arası, -*ç.n.*] gördüğü Medusa'dır. Ama Medusa'nın yılansı saçları, aynı zamanda doğanın kıvranarak büyüyen bitkileridir. Medusa'nın uğursuz tebessümü, erkeğin kadının kahkahasından duyduğu korkudur. O, hem hayat verir hem de özgürlüğün önünü keser. Bu nedenle, Sade'in, doğanın üreme güdülerini eşcinsel ilişki ve kürtajla engelleme hakkına sahip olduğumuz görüşüne katılıyorum. Erkek eşcinselliği, doğayı yenmek ve femme fataleden kurtulma girişiminin en yiğidi olabilir. Saygıdan ya da iğrenmeden, ama Medusamsı anadan yüz çeviren erkek eşcinsel, mutlakçı Batılı kimliğin en büyük sahtekârlarından biridir. Tabiî doğa, rastgele cinsel ilişkilerin bedelini hastalıkla ödeterek her zaman olduğu gibi galip gelmiştir.

Bir cinsel persona olarak femme fatale'in dayanıklılığı, aslında ahlâk kuralları ve dini dermansız bırakan etkisiyle ezen erotizmin bir parçasıdır. Erotizm, bir uçtan öteki uca kadar kitonyen doğanın istilâsına uğrayan toplumun yumuşak karnıdır. Femme fatale, Medusa gibi bir anne ya da Apollonca çekiciliğinin ardına gizlenmiş frijit bir su perisi olarak karşımıza çıkabilir. Soğuk ulaşılmazlığıyla önce çağırır, sonra, dâvetine geleni

kendinden geçirir, sonunda da yok eder. O, nevrotik değildir, olsa olsa psikopattır. Kısaca, ahlâk dışı bir duygusuzluğu, kendi gücünü sınamak için dâvet ettiği ve aldırışsızca gözlediği başkalarının acıları karşısında bir umursamazlığı vardır. Femme fatale'in mistikliği, eril dile tam olarak tercüme edilemez. Batının yarattığı en çarpıcı cinsel personalardan biri olan güzel oğlandan ayrıntılı bir biçimde söz edeceğim. Çağımızın çocuksu erkek düzenbazında maddileşen *homme fatale*'in [femme fatale'in erkek karşılığı] tehlikesi, başka diyarlarda yeni aşklar bulmak için ortadan kaybolacak oluşudur. O bir seyyah, bir kovboy, bir denizcidir. Oysa femme fatale'i tehlikeli kılan, felç edici ve uysal bir biçimde olduğu yerde *kalmasıdır*. Onun hareketsiz varlığı daemonik bir yüktür; o, Walter Pater'in ağırlığıyla tarihi ezen, her yerde var olan *Mona Lisa*'sıdır. Cinselliğin sapkınlığının dikenli sembolüdür. Elinize batar.

Bu bölümde, bir güzellik teorisine yolculuk ediyoruz. İnanıyorum ki, estetik duyarlılık da, başka her şey gibi, kitonyen dünyadan bir kaçıştır. Toprak tapıncından gök tapıncına geçişe benzer biçimde, gerçekliğin bir alanından ötekine yer değiştirmektir. Ferenczi, dikey duruşumuz sayesinde hayvandaki burnun yerini insanda gözün aldığını söyler. Göz, yargılarında buyurgandır. Neyi niçin göreceğimize o karar verir. Her bakışımız, kapsadığı kadar da dışlar. Seçer, düzenler ve yüceltiriz. Güzel konusundaki düşüncemiz dünyanın metaforik yeraltına, kendisi etkilenmeksizin eşyayı ve olayları dönüştüren ve hızlandıran kitonyen şiddetin ülkesine uygulanması mümkün olmayacak derecede sınırlı bir mefhumdur. Günlük meşgalelerimiz içinde bu şiddeti görmezden gelmeyi tercih ederiz. Doğanın güzel olduğunu söylediğimiz her defasında, aslında gerçek olmasını dilediğimiz bir duayı mırıldanmaktayızdır.

Femme fatale'ın soğuk güzelliği, kitonyen çirkinliğin dönüşüme uğratılmış bir başka biçimidir. Dişi hayvanlar, genellikle erkeklerinden daha gösterişsizdir. Anaç kuşun soluk tüyleri, yuvayı yırtıcılardan koruyan bir kamuflajdır. Erkek kuşlar ise kısmen dişileri etkileyip rakipleri yıldırmak, kısmen de düşmanları yuvadan uzaklaştırmak üzere hem bedenen hem duruşlarıyla gözalıcı bir gösterişe sahiptir; İnsanlar arasında da erkeklerin ritüel gösterişi aynı derecede aşırıdır; ne var ki güzel olan kadındır. Neden? Kadın, Marksizmin açıkladığı gibi, sadece maddî [mülkiyet] değerini yükseltmek için değil, arzulanırlığını güvenceye almak üzere donatılmıştır. Bilinç hepimizde bir parça korkaklık yaratır. Hayvanlarsa cinsel korku duymazlar, çünkü onlar rasyonel varlıklar değillerdir. Onlar sadece biyolojik bir zorunluluğa göre hareket ederler. İnsanlığın bir tür olarak doğaya uyum sağlamasını ve gelişmesine imkân hazırlayan akıl, aynı zamanda birer fiziksel varlık olarak fonksiyonlarımızı da karmaşıklaştırmıştır. Algımız sınırsız olsa da, akıl bizleri katıca sınırlamak zorundadır. Arzunun dört bir yanı kaygı ve şüpheyle çevrelenmiştir. Bakışın çoşkusu olan gü-

zellik, bizleri uyuşturur ve bize eylem özgürlüğünü bahşeder. Güzellik, kitonyeni Apollonca düzeltmemizdir.

Doğa, yiyenlerle yenenlere dair Darvinci bir gösteridir. Üremenin her aşaması şehvet tarafından yönetilir: Öpüşmeden Cinsel ilişki, öpüşmeden seksin kendisine kadar, güç belâ denetim altına alınabilmiş zalimlik ve tüketme tutumlarından oluşur. Dişi insanın uzun gebeliği ve yedi yaşına hattâ daha ötesine dek kendine bakmaktan âciz olan insan yavrusunun uzatılmış çocukluğu, erkeğe ömür boyu sürecek bir psikolojik bağımsızlık mücadelesini getirmiştir. Erkek, doğanın vekili olan kadın tarafından yenip yutulmaktan korkmakta haklıdır.

Bastırma, genişlemiş bilincimizin yükünün ağırlığı altında işlev göstermemize izin veren evrimsel bir uyarlanmadır. Çünkü bilincinde olduğumuz şey, bizi delirtebilir. Kaba [Anglo-Amerikan, –*ç.n.*] erkek argosunda kadının üreme organı "kesik" ya da "yara" olarak adlandırılır. Freud'a göre Medusa erkekleri taşa çevirir, çünkü erkek çocuk kadının üreme organını ilk görüşünde, onun erkek penisinin yarılıp çıkartılmasıyla oluşan bir yara olduğunu sanır. Kadın üreme organları, gerçekten de birer yaradır, ama oradan şiddet yoluyla kesilip alınmış olan şey, bebektir: Göbek bağı, toplumsal bir kurtarma eylemiyle kesilecek bir urgandır. Cinsel ihtiyaç, erkeği bu kanlı manzaraya tekrar götürür, ama erkek ona sadece korkulu ürpermelerle erişebilir. Bunları da aşk ve güzellik perdesinin arkasına saklar. Fakat, ne kadar terbiyesizse – yani, toplumsallığı ne kadar eksikse – cinsellikteki hayvanî duyguları da o denli keskindir ve dili de o derece bozuktur. Küfürbaz külhanbeyini üreten toplumdaki cinsel ayrımcılık değil, toplumun eksikliğidir. Çünkü doğa hepimizden daha küfürbazdır.

Çağımızda kadınların toplum içindeki ilerlemesi, mitten gerçeğe doğru değil, mitten yeni bir mite doğru bir yolculuktur. Rasyonel, teknolojik kadının doğuşu, hoşa gitmeyen arkaik gerçekliklerin bastırılmasını gerektirebilir. Ferenczi "Kadın cinselliğinin periyodik nabzı (ergenlik, âdet, hamilelik ve doğum, menopoz) kadına erkekten daha çok baskı uygulanmasını gerektirir." diyordu.[3] Feminizm, erkek egemen toplumla tartışmasında, kadınların kitonyen dünyanın tahakkümünü içeren aylık kanıtını saklamak zorundadır. Aybaşı kanaması ve doğum, hem güzelliği hem de biçimi bozar. Estetik taraftan bakılınca olup bitenler korkutucu bir çirkinliğin tezahürleridir. Vadesiyle ölen birinin evden uzaklaştırılması bir zamanların bıktırıcı sorunuydu, modern hayat kendisini steril hale getiren hastaneleri ve kâğıt hijyen ürünleri bu ilkel gizemleri uzaklaştırmıştır. Çok önemli bir gerçek, halının altına süpürülmektedir: Bizim payımıza düşen kader, terör ve korku, hayranlık karışımı bir şeydir.

Kadın üreme organlarının açık yaraya benzer çiğliği, kitonyen doğanın

denetim altına alınamazlığının bir simgesidir. Estetik taraftan bakınca, kadın üreme organlarının rengi itici, dış çizgileri şekilsiz, mimarisi tutarsızdır. Öte yandan, gerçi lastiksi kararsızlıklarıyla gülünç görünme riski taşısalar da (Sylvia Plath'ın kadın kahramanlarının birine "hindi boynu ve hindi taşlıklarını" hatırlatan) erkek üreme organlarının rasyonel bir matematiksel tasarımı, bir sintaksı vardır. Tabiî, gerçekliği genellikle yanlış kavrayan erkeğin eğilimlerini teyit etmesi, mutlak bir üstünlüğün ifadesi değildir. Cinselliğin başladığı yerde, estetik durur. G. Wilson Knight, "Her türden fiziksel aşk, fiziksel gizlilik ve tiksintiye karşı kazanılmış bir zaferdir." der.[4] Eylem olarak cinsellik gelişi güzel ve düzensizdir; Frued'un bebeğin çok kerteli sapkınlığı olarak tanımladığı, vücut sıvılarının içinde zevkli bir devinime geri dönüştür. St. Augustine, "Hepimiz idrarla dışkının arasından doğduk" der. Bebeğin günahın damgasıyla dünyaya gelişine dair bu kadın düşmanı yaklaşım, kitonyen dünyanın gerçekliğiyle paralellik gösterir. Ama doğanın, bir kereliğine de olsa, her iki cins üzerinde eşitçe uyguladığı dışkılama, Aristophanes, Rabelais, Pope ve Joyce'da komedi olarak korunur. Dışkılama, yüksek kültürde yerini bulmuştur. Aybaşı ve doğum ise komedinin kaldırabileceğinden fazla vahşet içerir. Onların çirkinliği, güzellikleri sonsuza dek tartışılmış ve değişime uğratılmış kadınların tarihsel konumlarının seks nesneleri olarak uğradığı muazzam yerinden edilmeye yol açmıştır. Kadının güzelliği, tehlikeli arketipik cazibesi ile bir uzlaşmadır ve göze, doğa karşısında entelektüel denetim yanılsamasını kazandırır.

Benim, erkeklerin sanat, bilim ve politika alanlarındaki tartışılmaz bir tarihsel gerçek olan üstünlüğü hakkındaki açıklamam, meselenin cinsel fizyoloji ve estetik arasındaki paralelliğe dayandığı yolundadır. Tüm kültürel başarıların birer yansıtma, Apollonca aşkınlığa bir dönüş olduğunu iddia edeceğim, dolayısıyla erkekler anatomik yansıtmaya mahkumdur. Fakat Oedipus'ta olduğu gibi, kader bir lânete dönüşebilir.

Dünyayı nasıl bildiğimizin de dünya tarafından nasıl bilindiğimizin de sınırları cinsel biyografi ve cinsel coğrafyanın gölge kalıplarınca çizilir. Bilince ulaşan her şey, duyuların daemonikliği ile baştan şekillenmiştir. Akıl, bedenin tutsağıdır. Kusursuz nesnellik diye bir şey yoktur. Her düşünce bir parça duygusallık içerir. Kendilerini izleyecek zamanı ya da enerjiyi bulsak belki de göreceğiz ki, diş fırçamızın renginden önümüzdeki yemek listesinden seçtiğimiz yemeğe dek rastgele yaptığımız her bir seçim, hayatımızın içsel dramasındaki gizli anlamı ortaya çıkartmak üzere eylenmiştir. Fakat ruhsal dünyamızı dolduran bu aşırı doygunluğu bitkinlik içinde bastırırız. Matematikte üstün başarı gösteren kadınlar, bu işi er-

keklerin doğaya hükmetmek için oluşturdukları bir sistemin içinde yapmaktadırlar. Sayılar dünyası ve Apollonca katılığın saydam matematiği Batılı erkekçe sırılsıklam duygusallıktan ve kadın ile doğanın tüyler ürpertici düzensizliğinden bir kaçış yolu olarak icat edilmiştir. Yalancı memeler arasındaki en görkemlisi ve en az bağımlılık yaratanı olan sayılar, erkeğin nesnellik için duyduğu çaresiz umududur. Erkek – ve günümüzde kadın da – aşk, nefret ve aile romansının kitonyen bataklığından kaçmak üzere sayılara sığınır

Bugün bile, mantığın duygulanıma üstünlüğünü savunanlar kadınlardan ziyade genellikle erkeklerdir. Üstelik gülünç bir şekilde bunu, belki de bizzat kendileri kışkırtmış olup başa çıkamaz duruma geldikleri en yoğun duygusal kargaşaları yaşadıkları dönemlerde söylemek eğilimindedirler. Erkek sanatçıların ve oyuncuların, kadın dünyasından erkeğe uzanan duygusal güzergâhı açık tutmak gibi kültürel bir fonksiyonu vardır. Her erkek, içinde hiçbir zaman tümüyle özgür olamayacağı, annesinin hükümranı olduğu kadınsı bir alan barındırır. Çünkü, Romantisizmden beri, Batının bastırılmış duygusal hayatını keşfetmenin araçları sanat ve sanat eğitimi olmuştur. Oysa kişinin bu duygusal hayatı, kazanmış olduğu bir burs aracılığıyla keşfetmesi imkânsızdır. Şiir, beden ile akıl arasındaki bağdır. Şiirdeki her düşüncenin temeli duygulardır. Her sözcük bedene bir dokunuştur. Bir şiirin farklı yorumları, doğanın kendi iradesini konuşturduğu yerde, duyguların kontrol edilemez şiddetini yansıtır. Duygu *kaostur*. Her iyi duygunun bir de olumsuz tarafı söz konusudur. Demek ki, duygulanımdan sayılara kaçış, Apollonca Batının Dionysos ile uzun mücadelesindeki bir başka temel stratejisidir.

Duygu tutkudur, erotizm ve saldırganlığın daimiliğidir. Aşk ve nefret, birbirinin karşıtı değildir: Sadece daha fazla tutku ya da daha az tutku, yani bir tür farkı değil bir nicelik farkı vardır. Sevgi ve barış içinde yaşama ideali, Hıristiyanlığın inananlarına dayattığı en büyük çelişkilerden biridir; imkânsız olduğu gibi doğal da olmayan bir ideal. Romantisizmden beri sanatçılar ve entelektüeller kilisenin cinsellik hakkındaki kurallarından yakınmıştır, oysa bu kurallar Hıristiyanlığın pagan doğa ile olan savaşının küçük bir parçasından ibarettir. Ancak bir ermiş Hıristiyanlığın aşka dair kodlarına harfiyen uyabilir. Ve ermişler dışlamalarında acımasızdır: Gerçekliğin büyük bir kısmına, cinsel personalara ve doğanın gerçeklerine gözlerini kapatmak zorundadırlar. Her şeyi sevmek, bir kişiye ya da bir şeye karşı soğuk durmak anlamına gelir. Hatırlayalım, İsa bile, Kana'daki düğünde annesine karşı gereksiz bir hoyratlık göstermişti.

Duygulanımın kitonyen aşırılığı bir erkek sorunudur. Erkek, kadındaki ve doğadaki bu kötülükle savaşmak zorundadır. Benliğini ancak onu yutacak daemonik bulutları dağıtarak koruyabilir: Aynı doğrulukla anne nef-

reti de diyebileceğimiz anne sevgisidir bu bulutlar. Anneye duyulan sevgi ya da anneden duyulan nefret, doğal gücün muazzam bir birikmesidir. Kadınların politik eşitliği, toplumsal hayattaki bir tasarının dışında, politikanın üstünde ya da altında devam eden bu duygusal keşmekeş için fazladan bir anlam ifade etmez. Bütün bebekler cam kavanozların içinde doğana dek anayla oğul arasındaki bu kavga bitmeyecektir. Yine de üremeyi kadının elinden alacak olan totaliter gelecekte, ne sanat ne de etkilenim olacaktır. Erkekler, acı çekmediği gibi haz da duyamayan birer makineye dönüşecektir. İmgelemin, hayatımızın her gününde ödediğimiz bir bedeli vardır. Bizi bağlayan biyolojik zincirlerimizden kaçış yolu yoktur.

Doğa, kendini kadına karşı savunması için erkeğe ne vermiştir? İşte bu noktada, erkeklerin doğrudan doğruya benzersiz anatomilerinin sonucu olan, kültür alanındaki başarılarının kaynağına geliyoruz. Fiziksel varlıklar olarak hayatlarımız, temel metaforların cinsler arasında büyük farklılık gösteren sezgisinin de doğmasına yol açar. Bu noktada eşitliğin sözü bile edilemez. Erkek, cinsel anlamda kompartımanlara ayrılmıştır. Cinsel organları, daimî bir çizgisellik, odaklanma, hedefleme ve dolaysızlık kalıbına mahkûm kılınmıştır. Hedef almayı öğrenmek zorundadır. Hedefi olmadan işemesi ve boşalması, kendini ya da çevresini ancak bebeklerde mazur görülen bir kirlenmeye maruz bırakmakla sonlanacaktır. Kadının erotizmi tüm bedenine dağılmıştır. Kadının ön sevişme arzusu, cinsiyetler arasında üstünde çok durulmuş bir yanlış anlaşma alanı olarak kalmıştır. Erkeğin genital odaklanması bir indirgeme olduğu kadar, aynı zamanda da bir yoğunlaşmadır. O dizginsiz iniş ve çıkışların kurbanıdır. Erkek cinselliğinin, ait olduğu cinsin bir özelliği olarak manik-depresif bir yanı vardır. Östrojen sakinleştirirken, androjen kışkırtır. Erkekler daima cinsel gerginliğe hapsolmuşlardır; hormonlarının dikenleri üstünde yaşıyor gibidirler. Hayatta da olduğu gibi, cinsellikte de benliğin ve bedenin *ötesine* sürüklenirler. Rahimde bile böyledir. Testosterondan gelen bir sinyalle üretilen erkek hormonuyla aşılanmadığı sürece, her fetüs bir dişiye dönüşecektir. Bu nedenle, doğumdan önce erkek, kadının bir adım ötesindedir. Ne var ki bir şeyin ötesinde olmak hayatın merkezinden sürülmeyi içerir. Erkekler, birer cinsel sürgün olduklarının farkındadır. Tatmin arayışı içinde ve hoşnutsuz bir biçimde dünyayı gezerler. Bu hazin çabada kadınların kıskanacağı bir şey yoktur.

Eril genital metafor yoğunlaşma ve yansıtmadır. Doğa, korkusunu yenmesine yardımcı olmak için erkeğe yoğunlaşmayı bahşetmiştir. Erkek, kadına spazmodik bir yoğunlaşmayla yaklaşır. Bu ona kendisini dünyaya getiren arketipik gizemlerin geçici denetimi yanılsaması verir. Ona geri dönme cesareti sağlar. Cinsellik, erkekler için kadınlar için olmadığı kadar metafizik niteliktedir. Kadınların cinsellik yoluyla çözecekleri bir

problemleri yoktur. Fiziksel ve ruhsal anlamda sakince kendine yeterdirler. Başarıyı talep edebilirler, fakat başarmak zorunda değildirler. Kendi huysuz bedenlerini daha ileriye doğru zorlamak istemezler. Öte tarafta duran erkekler dengesizdir. Onlar talep etmeli, ısrarcı olmalı, kur yapmalı ya da hâkim olmalıdırlar. Çimenlerin üzerindeki güvercinlerin hareketlerine bir bakın: Parklarda görülen bu ritüellerde cinselliğin komik pathosunun tadını çıkarabiliriz. Erkek güvercinlere tüylerini kabartıp dişiye doğru hamleler yaparken rastlarız; fakat dişi genellikle kayıtsız kalır ve yürüyüp gider. Yine de erkek, gününü yoğunlaşma ve ısrarla geçirir. Doğa, onu kendi gülünçlüğünü fark etmeyecek biçimde ödüllendirmiştir. Onun hedefe kilitlenmiş kararlılığı, hem doğuştan gelen bir yetenek hem de omuzlarındaki yüktür. Cinsel yoğunlaşma, bir araya getirmek ve benim kadın ve doğa ile özdeşleştirdiğim, duygu ve enerjinin tehlikeli kitonyen değişkenliğinin zor yoluyla sabitlenmesi adına erkeğin başvurduğu bir araçtır. Cinsellikte erkek, o hep kaçtığı hiçlik uçurumuna sürüklenir. Var olmamaya doğru bir yolculuk yapıp geri gelir.

Yoğunlaşmadan, yansıtmaya oradan da daha ötesine. Erkekte ereksiyonun ve boşalmanın yansıması, - sanat ve felsefeden fantezilere, halüsinasyondan takıntılara - bütün kültürel yansıtma ve kavramsallaştırmaların bir paradigmasıdır. Kadınlar, erkeklerin kendilerini bunu yapmaktan alıkoyması nedeniyle değil, var olmak için kavramsallaştırmaya ihtiyaçları olmadığından tarih boyunca daha az kavramlaştırmışlardır. Beyindeki farklılıklar sorusunu açık bırakıyorum. Kavramsallaştırma ve cinselliğe düşkünlük, erkek beyninin aynı bölümünden kaynaklanabilir. Örneğin fetişizm pratiği, çoğu cinsel sapkınlık, açık bir kavramsallaştırma ya da sembolleştirme faaliyeti kısıtlanmış erkeklere hastır. Pornografi ticaretinin en önemli müşterilerinin muazzam sayılardaki erkeklerin olması tespitimizle paralellik göstermektedir.

Ereksiyon bir *düşünce,* orgazm da düşsel bir eylemdir. Bir erkek, annesinin ve bütün kadınların gölgesi olan kadının önünde cinsel otoritesini göstermek zorundadır. Başarısızlık ve küçük düşme riski her ân onu beklemektedir. Hiçbir kadın kadınlığını, bir erkeğin erkekliğini kanıtladığı gibi haşin bir yolla kanıtlamak zorunda değildir. Erkek performansını sürdürmelidir, aksi takdirde gösteri devam edemez. Toplumsal gelenekler bu konuyla ilgili değildir. Fiyasko, daima fiyaskodur. Cinsel başarı da ironik bir biçimde, daima kötüye giden bir kaderle biter. Erkeğin her gösterisi geçicidir ve kaygı verici biçimde ebediyen tekrarlanmak zorundadır. Erkekler zaferle girer, hüsranla çıkarlar. Cinsel eylem kabaca, tarihteki iniş çıkışları hatırlatır. Erkeğe bağımlılık dışa kapalı toplumlara hastır ve daha geniş çaplı referansları vardır. Kültür, erkeğin kadim tehlikelere açık özel yansıtmalarını korumak için oluşturduğu demirden destektir.

Yoğunlaşma ve yansıtma, erkek anatomisinin kompartımanlara ayrılmasının en etkin kanıtlarından biri olan işeme eyleminde kendini dikkate değer biçimde gösterir. Freud, ilkel erkeğin sidiğiyle ateşi söndürme becerisinden dolayı böbürlendiğini düşünür. Gurur duymak için tuhaf ve o ateşi etini kavurmak için kullanmayı tercih eden kadının kavramakta zorlanacağı bir durum. Erkeğin işemesi gerçekten de bir tür başarı, bir aşkınlık halidir. Bir kadın sadece üzerinde durduğu toprağı ıslatabilir. Erkeğin işemesi ise kendini gösterme anlamı taşır. Bir arada arkadaşça olabilen bu eylem, Altmışların rock yıldızlarının anıtların üzerine işemesinde olduğu gibi, saldırgan hale gelebilir. Bir şeyin üzerine işemek, onu eleştirmektir. John Wayne'in, bütün ekibin önünde sinirli bir yönetmenin ayakkabılarının üzerine işediği bilinir. Bu tür bir ifade biçimini kadınlar hiçbir zaman tecrübe edemeyecekler. Kendi hâkimiyet bölgesi içinde kalan her çalılığı işaretleyen erkek köpek, bir grafiti sanatçısıdır; bacağını her kaldırışında ilkel imzasını atmış olur. Kadınlar, dişi köpekler gibi, toprağa bağımlı kiracılardır. Benliğin sınırlarının ötesinde bir yansıtma olamaz. Üzerine oturmakla mekânda üzerinde hak iddia edilebilir, mekân ilk yerleşenin malıdır.

Kadın fizyolojisinin tuhaf ve tekbenci karakteri, elli kadının tuvaletin özel rahatlığına kavuşmak için kuyrukta beklediği spor karşılaşmaları ve rock konserlerinde tedirgin edici bir şekilde göze görünür. Onlar kuyruktayken, erkek arkadaşları işlerini (her anlamda) çoktan bitirmiş, saatlerine bakarak oflaya puflaya beklerler. Gecenin bir yarısı bar çıkışında arka sokakların birinde keyifle rahatlayan erkeğin yanında sıkıntıdan patlayan kız arkadaşı, Freud'un penis kıskançlığı kavramını fazlasıyla doğrular. Fakat, erkeklerin üreme organlarının kompartımanlaştırılması ya da yalıtılmışlığının aynı zamanda karanlık bir yönü de vardır. Cinsel ve duygusal ayrımcılıktan, ayartma, rastgele cinsel ilişki ve hastalıklara kadar pek çok şeye yol açabilir. Örneğin, günümüzün eşcinsel erkeği umumî tuvaletlerde heyecan arar, oysa, muhtemelen bir kadın için tuvalet dünyadaki en az erotik mekândır.

Erkeğin yoğunlaşma ve yansıtma metaforları, hem aklın hem de bedenin yankısıdır. Onlar olmaksızın kadının gücü karşısında çaresiz kalırdı. Bunlar olmasaydı, kadın çok uzun zaman önce her türden yaratımı kendi içine soğurmuş olurdu. Kültür, sistem ve birbiri üzerinde yükselen hiyerarşiler piramidi diye bir şeyler olamazdı. Zihnin maddeden serbest kalabilmesi için toprak tapıncı gök tapıncına mağlup olmalıdır. İronik bir biçimde, modern kadın ne kadar Apollonca bir netlikle düşünürse, kendi cinsiyetinin tarihsel anlamda yadsınmasına o kadar ortak olur. Politik eşitlik, kadınlar açısından arzu edilen ve lüzumlu bir şey olsa da, bedende başlayıp biten radikal cinsel ayrımcılığı ortadan kaldırmayacaktır. Cinsiyetler, şiddetli çekim ve tiksinti şoklarının daimiliğiyle sarsılacaktır.

Kimi feministlere göre cinsel ütopyanın barışçıl bir taslağı olarak alkışlanan erdişilik, eylemli bir hayattan çok düşünsel hayata aittir. Rahiplerin, şamanların ve sanatçıların kadim imtiyazıdır. Feministler onu eril ilkeye karşı bir silâh olarak politikleştirdi. Yeniden tanımlanmış biçimiyle erdişilik, erkeklerin kadınlar gibi, kadınların da ne isterlerse o olabilecekleri anlamına gelmektedir. Erdişilik, erkeğin yoğunlaşmasının ve yansıtmasının ilgasıdır. Burjuva akademisyen ve yazarların gelecek hakkındaki reçeteleri, kendi taraflılıklarının devamıdır. Bir üniversitenin İngilizce bölümünde görülen değişimlerin evimizin köşesindeki araba tamircisi için hiçbir önemi yoktur. Erkeğin yoğunlaşması ve yansıtması, sokaklardaki saldırgan enerjinin bütününü kapsar. Neyse ki, her sınıftan erkek eşcinsel, her zaman estetikle uyumlu eril kültürü korumuştur. Batı kültürünün en yüksek dönemlerine – klasik dönemin Atina'sında ve Rönesans Floransa'sı ile Londra'sında –, çoğunlukla erkek eşcinselliği olgusu eşlik etmiştir. Aslında erkek yoğunlaşması ve yansıtmasının hedefi, kendini Apolloncа kavramsallaştırmanın üstün eserleriyle yüceltmeye yöneliktir.

Şâyet dünyevî deneyimlerimize imkân hazırlayan kalıp cinsel fizyoloji ise, kadının temel metaforu nedir? O metafor gizemdir, *saklı olan*dır. Karen Horney, kadının genital organlarını görememesine karşılık erkeğin kendininkileri görebilmesini, "erkeğin üstün nesnelliği ile kıyasla, kadının üstün öznelliği" ile açıklar.[5] Horney'in vurgusunu değiştirerek ifade edersek, erkeklerin nesnelliğin mümkün olduğuna dair yanılgısı, cinsel organlarının görülebilirliğinden kaynaklanır. İkincisi, malum yanılgı, rahmin kaygıya neden olan görünmezliği karşısında savunma amaçlı bir kaçışı da içerir. Kadınların, kendi bedenlerini öğrenme imkânsızlığı bir belirsizliğe neden olur, ama kadın bu malum belirsizliği öğrendiği hoşgörüyle aşabilir, belirsizlik karşısında gösterdikleri hoşgörü dolayısıyla da daha gerçekçi ve daha az saplantılı olmaya eğilimlidirler. Kadınlar mevcut sınırlı bilgiyi, kendi doğal durumları olarak kabul ederler, ancak bu doğal durum bir erkeğin bazen öğrenmek için bir ömür tükettiği büyük bir insanlık hakikatidir.

Kadın bedenindeki katlanılmaz saklılık, erkeklerin kadınlarla ilişkilerinin tüm yönlerini etkiler. Orası neye benzer? Orgazm oldu mu? Bu gerçekten benim çocuğum mu? Gerçek babam kimdi? Kadının cinselliği, gizemle çevrelenmiştir. Erkeğin kadına dayattığı tutsaklığın temel nedeni bu malum gizemdir. Oğlunun gerçekten de kendi oğlu olduğuna inanabilmesi, ancak karısını hadımların gardiyanlık ettiği bir hareme kilitlemesiyle mümkündür. Erkeğin genital görülebilirliği, aynı zamanda sınama, araştırma ve kanıtlamaya dair bilimsel arzusunun da kaynağıdır. Bu yolla erkek, gizem hikâyelerinin en eskisini yani kendi kitonyen doğumunun sırrını çözmeyi umut eder. Kadın peçenin ardına gizlenmiştir. Toplu tecavüz-

lerin, tecavüz cinayetlerinin, özellikle Karın deşen Jack usulü törensel beden parçalamalarının ardındaki dürtülerden biri bu peçeyi şiddet yoluyla yırtıp atma isteği olabilir. Karın deşenin kurbanının dölyatağını kamuya açık meydanlara çivilemesi Güney Afrikalı Buşimanların kabilevî âyinleriyle dolaysız bir paralellik taşır. Cinsel suçlar daima erkeklerin işidir, kesinlikle kadınların değil, çünkü böyle suçlar kadın ve doğanın erişilmez, kadir-i mutlak gücüne yapılan kavramsallaştırılmış saldırılardır. Her bir kadın bedeni, bütün bilmecelerin sona erdiği arkaik geceden bir parçayı da kapsar. Fahişelik gibi Hıristiyanlığın hiçbir zaman ezip, yok edemediği pagan kökenli kutsal bir dans olan striptizin ardındaki derin anlam da budur. Erkeklerin erotik dansıyla mukayese edilemez, çünkü çıplak bir kadın, nihaî sırrı, içinden çıktığımız kitonyen karanlığı beraberinde sahneye taşır.

Kadının bedeni saklı ve kutsal bir mekândır. O, bir *temenos* [Eski Yunanda tanrılara adanmış kutsal alan –*ç.n.*] ya da âyin yeridir, sanatı tartışmak için benimsediğim Yunanca bir kelime. Kadının sınırları işaretlenmiş bedeninin içinde, en karanlık ve mekanik işleyişiyle doğa iş başındadır. Her kadın daemonik gizemlerin temenos'unu koruyan bir rahibedir. Bâkirelik, her iki cinsiyet nezdinde kategorik olarak farklıdır. Erkek olmaya doğru büyüyen oğlan deneyim arayışı içindedir. Penis el ya da göz gibidir; benliğin dışarıya uzanan bir organı gibidir. Ama bir kız, içine zor yoluyla girilebilen mühürlü bir kapı gibidir. Kadın bedeni, mağara tapınaklarından kiliselere, tüm kutsal mekânların prototipidir. Dölyatağı girişi kapatılmış kutsal mekânların en kutsalıdır; aynı zamanda William Blake gibi cinsellikteki suçluluk duygusu ve gizliliği yok etmek isteyen düşünürler için de, büyük bir sorunsaldır. Kadın bedeni üzerindeki tabu, büyüler dünyasının üzerinde asılı kalmış tabudur. Kadın, kelimenin gerçek anlamıyla esrarengiz, yani "gizli olandır". Bu esrarengiz anlamlar değiştirilemezler; kültürel bilince yeniden dâhil oluncaya kadar sadece bastırılırlar. Politik eşitlik sadece politik bakımdan kazanılabilir. Arketipin karşısında çaresizdir. Hayâl gücünü öldürün, beyni kesip biçin, hadım edin ve ameliyat edin: Cinsiyetler o zaman aynı olacaktır. O zamana kadar, doğanın daemonik kargaşası içinde hayat bulmak ve düş görmek zorundayız.

Kutsal ve dokunulmaz olan her şey, kirletme ve ihlâl etme arzusunu kışkırtır. *İşlenebilen* her suç *işlenir*. Irza tecavüz, doğal bir saldırganlık biçimidir ve sadece toplumsal kurallar aracılığıyla önlenebilir. Modern feminizmin en naif formülasyonu, tecavüzün cinsel bir suç değil, seks maskesi ardına gizlenmiş bir şiddet suçu olduğunu iddia etmektir. Fakat *cinsellik* iktidardır ve özünde de her türlü iktidar saldırgandır. Tecavüz de, kadının gücüyle savaşan erkeğin iktidarıdır. Cinayetten ya da diğer bir hak ihlâlinden daha bağışlanabilir değildir. Toplum, kimi feministlerin iddia

ettiği gibi tecavüzün nedeni değil, aksine tecavüze karşı kadının koruyucusudur. Tecavüz, doğanın içimize tohumlarını ektiği ve medeniyet içinde de büyümeye devam eden güç isteminin cinsel bir ifadesidir. Bu nedenle tecavüzcü fazla değil, tersine toplumsallaşması eksikli bireydir. Bütün dünyadan toplanan gayet güçlü kanıtların sergilediği gibi, toplumsal denetim mekanizmalarının zayıfladığı savaş ya da kargaşa benzeri dönemlerde, medenî insanlar bile gayrî medenî bir biçimde davranmaya başlar; tecavüz de bu barbarca davranış biçimlerinden biridir.

Bedenin örtük metaforları, sadece yoğunluk derecesi yüksek olan ırza geçme gibi temel cinsel eylemlerin artarak süreceğinin garantisidir. Bir kızın bekâretini kaybetmesi, her zaman kutsallığın bir anlamda lekelenmesi olarak kabul görür, bu kızın kimlik ve bütünlüğünün istilaya uğramasıdır. Bekâretin kaybedilmesi bir yıkımdır. Fakat doğa, yıkım ve şiddet aracılığıyla yaratır. Dünyanın en normal kabul edilen şiddeti, bütün sancı ve kıvranmalarıyla doğum yapmaktır. Doğa erkeğe kadının felç edici gizemleri karşısında korunması için baskınlık içeren hormonlar bahşetmiştir. Doğum yapan kadının gücü zaten çok büyüktür. Şehvet ve saldırganlık erkek hormonlarında iç içedir. Bundan şüphe duyan birisi, muhtemelen atlar arasında fazla vakit geçirmemiş birisidir. Aygırlar o kadar tehlikelidirler ki, tecrit edilmiş bölmelerde tutulmaları gerekir; iğdiş edildiklerindeyse çocukların binek hayvanı olabilecek denli uysallaşırlar. İnsanlardaki hormonal eşitsizlik bu kadar kaba değilse de Rousseaucuların tasavvur ettiklerinden daha kabadır. Testosteron yükseldikçe, libido da aynı oranda yükselir. Erkek baskınlaştıkça, genetik havuza katkısı da artar. Mikroskobik bir seviyede bile, erkeğin verimliliği spermlerin sayısına değil, gücüne bağlı bir fonksiyondur, kısaca gebe kalma ihtimalini arttıran hareketliliklerine. Sperm minyatür bir saldırı timidir ve yumurta da fethedilmesi gereken bir düşman kalesidir. Zayıf ya da pasif spermler oldukları yerde ölü ördekler gibi öylece kalırlar. Doğa enerji ve saldırganlığı ödüllendirir.

Kirletmek ve ihlâl, liberal iyilikçi teorilere kesinlikle uymayacak olan cinsellik sapkınlığın parçasıdır. Ahlâkî ya da politik açıdan doğru kabul edilen her cinsel davranış modeli doğanın daemonik yasası tarafından *altüst edilecektir*. Her günün her saatinde bir yerlerde bir dehşet cereyan eder. Kendi halinde bir kadının bakış açısıyla tartışan feminizm, şiddet ve yok etmenin hazzı olan, tecavüzdeki kanın şehvetini tamamıyla gözden kaçırır. Sade, Baudelaire ve Huysmans'da, kirletmenin estetiği ve erotizmiyle – kötülük olsun diye kötülük, duyuların şiddet ve işkence ile bilenmesi – karşılaşılmaktadır. Kadınların bu türden fantezilere daha az eğilimli olmalarının nedeni, fiziksel olarak, cinsel şiddet araçlarından yoksun olmalarıdır. Bir başka bedenin dokunulmazlığını zorla istilâ etmenin ne derece ayartıcı olabileceğini bilmezler.

Bu fantezilere ilişkin bilgimiz pornografi aracılığıyla genişletilir; top-

lum içinde teşhiri anlaşılır nedenlerle kısıtlansa da, pornografinin reddini gerektiren neden tam da budur. Hayâl gücü polise teslim edilemez ve edilmemelidir. Pornografi bize doğanın daemonik yüreğini, toplumsal kuralların ötesindeki ebedî güçleri işaret eder. Pornografi sanattan ayrılamaz; bu ikisi birbirine hümanist eleştirinin kabul ettiğinden çok daha fazla iç içe geçmiştir. Geoffrey Hartman şöyle der, "Üstün sanat eserleri her zaman karanlık kardeşleri olan küfür ve pornografi ile çevrelenmiştir."[6] Batının önde gelen eserlerinden *Hamlet* bile şehvetle doludur. Neron ve Caligula'dan Gilles de Rais ve Nazi komutanlarına kadar, tarih boyunca suçlular, dehşet verici yaratıcılıklarını harekete geçirmek için hiçbir zaman pornografiye ihtiyaç duymamışlardır. Bunun için şeytanî insan aklı gayet yeterlidir.

Evlilik ve dinin güçlü olduğu dönemler, mutlu dönemlerdir. Sistem ve düzen bizi cinsellik ve doğadan esirger. Ama bizler, cinsellik kaosunun açıkça gösterildiği bir hayatın zamanındayız. G. Wilson Knight, "Hıristiyanlık, başlangıçta kutsal insanlık adına tabuları yıkarak gelmiştir; ama onun yükselişini sağlayan kilise, cinsellik büyüsünün pagan şerrini Hıristiyanlaştırmayı şimdiye dek asla başaramamıştır." Diyor.[7] Tarih yazımının en ciddî hatâsı, Musevi-Hıristiyanlığın paganizmi yenilgiye uğratmış olduğu iddiasıdır. Paganizm, cinsellikte, sanatta ve modern medyada bin çeşit yol aracılığıyla hayatta kalmaya devam etmektedir. Karşıtlarını ustalıkla kendi yoluna dahil eden Hıristiyanlık (Rönesans İtalya'sında olduğu gibi), dogmalarını da değişen zamana uygun olarak değiştirerek ayarlama üstüne ayarlama yapmıştır. Fakat bu adımlarla kritik bir noktaya varılmıştır. Her yerde olan ve daima harekete geçmeye hazır bekleyen kitlesel medya piyasasındaki cinsellik ve şiddet patlaması, tanrıların popüler kültürün muazzam putperestliğinde yeniden doğmasına neden oldu ve böylece Musevi-Hıristiyanlık, Avrupa Ortaçağ'ında İslâm ile karşılaşmasından sonraki en ciddî meydan okumayla karşı karşıya kaldı. Batı kültürünün gizli paganizmi bütün daemonik canlılığıyla bir kez daha ortalığı kaplamıştır.

Paganizm hiçbir zaman, kendisiyle savaşan Hıristiyan misyonerlerin tasvir ettiği gibi çılgın bir seks düşkünü olmamıştır. Can sıkıntısından mustarip geç dönem Romalı aristokratların sefahat âlemlerini paganizme örnek göstermek, dinden dönen Hıristiyan rahiplerinin günahlarını ya da Papa VI. Alexander'ın Vatikan'daki sefahat âlemlerini (*orgie*) Hıristiyanlığın tipik özelliği olarak kabul etmek kadar adaletsiz bir yaklaşım olurdu. Gerçek anlamdaki sefahat âlemleri, kitonyen dünyanın ana-tapınçlarının töreniydi ve hem cinselliği hem de bolca kanı içeriyordu. Paganizm doğanın daemonikliğini kavramış, yüceltmiş, korkmuş; cinsel ifadeyi de ritüel bir formülle sınırlamıştır. Hıristiyanlık Dionysoscu gizemler dininin gelişmiş

bir biçimi idi ve paradoksal bir biçimde aşkın bir dünya adına doğayı baskı altında tutmaya çalışıyordu. Hıristiyanlığın doğa ile ilişki kurmak amacıyla inananlarına tanıdığı tek izin, evlilik yoluyla kutsallaştırılmış cinsellikti. Tanrıça figürlerinde somutlaşan kitonyen doğa, Hıristiyanlığın en güçlü düşmanıydı. Hıristiyanlık, manastır hayatı ya da evrensel evlilik gibi saygı gören kurumların cinsel enerjiyi pozitif yönlere kanalize etmesiyle, en etkili haliyle işler. Batı medeniyeti, Hıristiyanlığın cinselliğe dayattığı kutsallıktan geniş ölçüde yarar sağlamıştır. Oysa Hıristiyanlığın hâkimiyeti, cinselliğin bugün de olduğu gibi başka kanallardan da sürekli teşvik edilmesiyle zayıflar. Hiçbir aşkın din, kan kırmızı medyamızın seyirlik pagan yakınlığı ve somutluğuyla boy ölçüşemez. Gözlerimiz ve kulaklarımız medyanın önümüze saçtığı şehvet selinde boğuluyor.

Cinsellik ve şiddetin pagan ritüel özdeşliği, modern hümanistlerin kendinden hoşnut Rouseauculuğuna karşı kitlesel medyanın elindeki en etkin dizginleme aracıdır. Doğrudan popüler müşterilere hitap eden ticarî medya, kitabî kültürü uzun bir süre denetlemiş olan liberal sansürcüleri bile atlatabilmiştir. Filmlerde, popüler müzik ve reklâmlarda, Hıristiyanlıktan feminizme kadar hiçbir reform hareketinin ortadan kaldırmayı başaramadığı, paganizmin tüm daemonik mitlerini ve cinsel klişelerini seyrediyoruz. Cinsiyetler ebedî bir savaş halindedir. Erkek cinselliğinin içerdiği bul ve yok et unsuru; tecavüz ihtimalini daima içinde barındırır. Kadın cinselliğinde ise, her zaman bir tuzağa düşürme öğesi, erkeğin fiziksel ve duygusal anlamda çocuksulaşmasını sağlayan bir bilinçdışı yönlendirmesi söz konusudur. Freud, ebeveynlerinin seviştiğini duyan bir çocuğun, erkeğin kadının canını yaktığını ve kadının zevk çığlıklarının da ıstırap çığlıkları olduğunu sandığını söyler. Çoğu erkek sevişirken domuz sesine benzer sesler çıkartır. Ama kadının tuhaf cinsel çığlıkları doğrudan kitonyenden gelir. O kurbanını parçalamak üzere olan Mainad'dır. Cinsellik, içinde kadın iradesinin zafer çığlıklarının duyulduğu, gizemli bir ritüel ve büyü ânıdır. Bir tahakküm diğerinin içinde erir. Tahakküm edilen, tahakküm edene dönüşür.

Âdet gören ya da gebe kalmış olan her kadın, hiçbir zaman tam olarak kopamadığımız o pagan, ilkel ve uzak okyanus kıyılarına bir geri dönüştür. Bütün kentlerin sokaklarında, dünyanın en eski mesleğini icra etmekte olan fahişeler, cinsel ahlâka karşı bir tehdit olarak dikilir. Onlar doğanın daemonik yüzü ve pagan gizeminin birer temsilcisidir. Fahişelik sadece erkeklerin arzularını karşılayan bir hizmet sektörü değildir. Fahişelik, dinin hiçbir zaman önüne geçemediği cinsellik sahnesinde devam eden ahlâksız güç mücadelesinin bir kanıtıdır. Fahişeler, pornografi yıldızları ve onların patronları arkaik gecenin ormanında gezinen yağmacılardır.

Doğanın cinsiyetler karşısındaki farklı tutumu, cinsiyetlerin alışılagel-

dik toplumsal kabulün dışındayken nasıl farklı fonksiyonlarını yerine getirdiğini gösteren modern erkek ve kadın eşcinselliğine dair deneysel örnekle kanıtlanır. Cinsel eylemin sıklığına ilişkin istatistiklere göre sonuç: Erkek azgındır, kadın evcimen. Erkek eşcinseller eşcinsel olmayan erkeklere göre daha fazla seks yaparken kadın eşcinseller eşcinsel olmayan kadınlara göre daha az seks yapar, aynı cinsel uyuşmazlığı paylaşan farklı cinsiyetler arasında cinsel davranış bakımından radikal bir zıtlık vardır. Erkeğin saldırganlığı ve şehveti, kültür içinde enerji veren etmenlerdir. Bunlar, kadınsı doğanın uçsuz bucaksız pagan dünyasında, erkeğin hayatta kalmak için ihtiyaç duyduğu âletlerdir.

Şu eski "çifte standart", erkeklere kadınlardan esirgenen bir cinsel özgürlük verdi. Marksist feministler, kadın bekâreti çevresindeki tarihsel tapıncı kadının mülkiyet değerine, erkek egemen evlilik piyasasındaki fiyatına indirger. Buna karşılık ben, bu çifte standardın geçmişte de bugün de biyolojik bir temelinin bulunduğunu ve bulunmaya devam ettiğini ileri süreceğim. Eşcinsel erkekleri öldüren hastalık* hakkındaki ilk tıbbî raporlar, en fazla risk taşıyan erkeklerin çok sayıda cinsel partneri olan erkekler olduğuna işaret ediyordu. İnanılmaz. Kim olabilirdi bu insanlar? Nihayet anlaşıldı, insanın tanıdığı herkes olabilir. Caniler ya da serseriler değil, ciddî, kibar ve okumuş adamlar. Cinsiyetleri ayıran ne derin bir uçurum! Gelin, şu cinsel monotonluk numarasını bir yana bırakalım da cinsiyetlerin korkunç ikiliğini kabul edelim.

Erkek cinselliği, bir arayış romansı, keşfetme ve kurgulayıştır. Erkeğin önüne gelenle yatması aşkı ucuzlatabilir, ama düşünceyi keskinleştirir. Kadının önüne gelenle yatması ise bir hastalık, kimlikteki bir sızıntıdır. Önüne gelenle yatan kadın kendi kendisi hasta eder ve açık seçik düşüncelere sahip olamaz. Bedeninin ritüel bütünlüğünü parçalar. Dominant erkekleri tohumlarını rastgele etrafa saçması için dürtmek doğanın çıkarlarına gayet uygundur. Bununla birlikte, kadının el değmemişliği de doğanın işine gelir. Özgür ya da lezbiyen kadının içinde bile fısıldayan biyolojik bir sınırın varlığı hissedilir: Doğum kanalını temiz tutmak. Kadın sağduyulu bir biçimde kendini korurken, aslında görünmez bir cenini korumaktadır. Belki de bunun aksine gözüpek kadınların örümceklere ya da sürüngenlere dair arketipik korkularının nedenlerinden biri de (toplumsal olarak öğrenilmiş korkudan çok) budur. Kadınlar kendilerini güvenceye alırlar, çünkü kadın bedeni, içinde ceninin büyüdüğü bir mahfaza, bâkir bir toprak ya da durgun suya benzer. Erkeğin kovalaması ve kadının kaçması sadece toplumsal bir oyun değildir. Çifte standart doğanın organik yasalarından biri olabilir.

---

* AİDS, ilk duyulduğunda, toplum arasında özellikle erkek eşcinsellerden türeyen bir hastalık olarak kabul edilmişti —ç.n.

Erkek cinsinin arayış romansı kimlik ile yok oluş arasındaki bir savaştır. Her ereksiyon, bir nesnellik, özgür bir fail olarak davranabilme gücü umududur. Ama kadın, erkeğin zaferinin doruk ânında erkeği bağrına bastırarak, onun enerjisini tüketir. Freud şöyle der, "Erkek, gücünün kadın tarafından ele geçirileceğinden, onun dişiliğinin kendisine bulaşacağından ve güçsüzlüğünün ortaya çıkacağından korkar."[8] Erkeklik her gün kadınsılığa karşı mücadele etmek zorundadır. Kadın ve doğa, erkeği her ân bir oğlana ya da çocuğa dönüştürmek üzere pusuda bekler.

Cinsellikteki işleyiş aybaşı ile doğum arasındaki etkileşim nedeniyle çarpıntılıdır: Yüksek ve düşük tansiyon, spazm, kasılmalar, gevşeme ve rahatlama. Beden yılansı şişlikler ve deri değiştirmelerle kıvranır. Cinsellik, bir haz meselesinden öte, zevk ile ıstırap arasındaki Dionysosca bağdır. Aşırılık, beden ya da sevgilinin *aşılması gereken direnişidir*; ve nihayet, tecavüz her zaman potansiyel bir tehlikedir. Erkek cinselliği bir yineleme ve zor kullanmadır: Bir erkeğin fallik dışavurumları üzerine yazılan her şey yeniden kaleme alınmalıdır. Cinsellikte erkek kadını ikiye bölen bir büyücüdür, yine de yılanın başıyla kuyruğu her zaman yaşar ve yeniden birleşir. Yansıtma, eril bir lânettir: Kendini tamamlamak için daima birine ya da bir şeye duyulan ihtiyaç. Sanatın kaynaklarından biri ve tarihsel olarak sanata erkeklerin egemen olmasının nedenlerinden biri de budur. Sanat, erkeklerin kadının kendine yeterliliğini taklit etmeye en çok yaklaştıkları alandır. Ama sanatçının sanata, yansıtmaya ihtiyacı vardır. Leonardo gibi tıkanmış sanatçılar, cehennem azabıyla kıvranırlar. Dünyanın en ünlü tablosu *Mona Lisa*, kadının kendine güvenli mesafesini, oğullarının kibri ve umutsuzluğu karşısında belirsiz ve alaycı gülümseyişini sergiler.

Batı kültüründe büyük olan her şey doğa ile kavgadan kaynaklanmıştır. Doğal sürecin korkunç vahşetini, maddenin ağır ve kör yuvarlanış ve öğütüşündeki zihne yöneltilmiş aşağılamayı Doğu değil Batı görmüştür. Benliğin yitiminde sevgiyi ya da Tanrı'yı değil, ilksel ahlâksızlığı buluruz. Bu keşif, tarihsel olarak, gelgitlerin ritimleriyle okyanustaki annesine gerisin geri sürüklenen Batılı erkeğin omuzlarına binmiştir. Kültürümüzün muazzam yapılarını, işte erkeğin bu daemonik dip akıntısına karşı duyduğu hoşnutsuzluğa borçluyuz. Soğuk ve mutlak Apolloncalık Batı'nın yüce başkaldırısıdır. O, kadınsı doğanın insanlıktan çıkarıcı kapsayıcılığına karşı çekilmiş bir erkekçe sınır çizgisidir.

Doğada her şey erir. Nesneleri gördüğümüzü sanırız, oysa gözlerimiz yavaş ve sınırlıdır. Doğa uzun soluklar sonucunda çiçeklenir ve solar; okyanussu dalga hareketleriyle yükselir ve alçalır. Duygusal önyargılar olmaksızın kendini tamamıyla doğaya açan bir zihin, doğanın kaba maddeciliği ve huzursuz taşkınlığı içinde boğulacaktır. Meyveyle yüklü bir elma

ağacı: Nasıl da huzurlu, nasıl da pitoresk. Ama bir de bakışınızın önündeki insancıl filtreyi kaldırarak bakalım. Doğanın köpürüşünü, çılgın gibi hareket eden sperm baloncuklarının nasıl da biteviye fışkırıp, bu çürümüş ve gayrî insanî kıyımın ortasında patladığını tahayyül edelim. Bizleri birer cinsel varlığa dönüştüren kitonyen dünyanın kara büyüsü; Hıristiyanlığın ilk günah olarak tanımladığı ve bizleri arındırabileceğini iddia ettiği daemonik kimlik budur işte. Üreyen kadının Hıristiyanlığın evrenselleşmesine en büyük engel olduğunu Lekesiz Döllenme ve Bâkire Doğum öğretileri aracılığıyla göstermek mümkündür. Kitonyen dünyanın doğurganlığı, Batı metafiziğine ve anneye rağmen kimlik arayışı içinde olan her erkeğin önünde duran bir engeldir. Doğa, varlığın kaynayıp fokurdayan aşırılığıdır.

Doğanın akışına karşı en etkili silâh sanattır. Din, ritüel ve sanat başlangıçta bir bütündü; bugün bile her türlü sanatta bir dinî ya da metafizik unsur mevcuttur. En minimalist biçiminde bile sanat desenden ibaret değildir. Her zaman için, gerçekliğin törensel bir yeniden düzenlenişi söz konusudur. Sanat çabası, ister istikrarlı kolektif bir çağda olsun ister huzursuz bir bireycilik çağında olsun endişeden esinlenir. Sanat tarafından seçilen ve yüceltilen her konu karşıtının tehdidi altındadır. Sanat *dışarıda bırakmak* amacıyla *içeriye* kapatmaktır. Sanat, doğanın kendisi olan ebedî hareket makinesi ile kurulan âyinsel bir ilişkidir. İlk sanatçı, tılsımlı sözcükleri dillendiren, doğanın daemonik enerjisini sezgisel bir durağanlık ânında sabitleyen bir şamandı. Bir çatışma ve saplantı biçimine bürünen sabitleme, sanatın kalbinde yer alır. Sayfanın üzerine bir çizgi çizen modern sanatçı bile gerçekliğin denetim dışı bir yönünü evcilleştirmeye çalışmaktadır. Sanat büyüleyicidir; seyirciyi koltuğuna mıhlar, bir resmin önünde taş kesilmesine yol açar ve bir kitabı elden bırakılmaz kılar. Tefekkür, büyülü bir edimdir.

Sanat düzendir. Ama düzenin âdil, kibar ya da güzel olması şart değildir. Düzen, keyfî, haşin ve zalim de olabilir. Sanatın ahlâk ile alâkası yoktur. Ahlâkî temalar barındırabilir ama bunlar, sadece bir sanat eserini belirli bir zaman ve mekân içine yerleştirecek şekilde, tesadüfîdir. Aydınlanma öncesi, dinsel sanat ruhanî ve törenseldi. Aydınlanmadan sonra ise sanat, dinin yerine yeni bir ritüel sanatsal biçimselliği gerekli kılan, kendine ait bir dünya yaratmak zorunda kaldı. On sekizinci yüzyıl Augustan çağı edebiyatı, sanatçıyı etkileyen öğenin düzendeki ahlâktan çok, ahlâktaki düzen olduğunu gösterir. Nazi'lerin sanat uzmanları oluşu sadece ütopyacı liberallere şaşırtıcı gelebilir. Özellikle yüksek sanatın kültürün periferisine çekildiği çağdaş dönemde, sanat saldırgan ve baskıcı olmuştur. Sanatçı insanlığı değil, kendini kurtarmak amacıyla sanat icra eder. Bir sanatçının iyi niyetli her yorumu, onun gerçeğe ve diğerlerine yönelik kanlı saldırısının izlerini örttüğü bir sis perdesidir.

Sanat bir *temenos*, bir kutsal alandır. Ritüel anlamda temiz, süpürülmüş bir yer, tiyatronun ilk mekânı olmuş olan harman yeridir. Bu alana her ne girerse dönüşüme uğrar. Mağara resimlerindeki bizondan Hollywood yıldızlarına kadar, temsilî varlıklar, içinden hiç çıkamayabilecekleri tapınçsal bir öteki hayata girer. Onlar büyülenmiştir. Sanat kurbansaldır; fıtratındaki saldırganlığı hem sanatçıya hem de temsile yönlendirir. Nietzsche şöyle der, "Bizim 'yüksek kültür' diye adlandırdığımız her şey, *zulmün* tinselleştirilmesi temeline dayanmaktadır."[9] Edebiyatın sonsuz cinayetleri ve felâketleri de seyredilen haz adınadır, ahlâk dersi olsun diye değil. Kutsal bir mekâna taşınmış kurgu olarak statüleri, seyirciliğin eyleme dönüşemeyeceğini garantileyerek aldığımız hazzı yoğunlaştırır. Yufka yürekli seyircinin hiçbir müdahalesi zamanlar boyunca âyinsel biçimde yeniden yeniden icra edilen o ruhanî törenin soğuk kaçınılmazlığını engelleyemez. Dökülen kan, dökülmeye devam edecektir. Tiyatro ya da kilisenin âyin törenleri ahlâkdışı bir sabitlemedir; duyguları somutlaştırarak ve dondurarak kaygıyı uzakta tutar. Sanat ritüeli, acıdan doğan hazzın amansız yasasıdır.

Nesneleri, sanat yapar. Doğada hiçbir nesne bulunmadığını, yalnızca parçalayan, örseleyen, öğüten, tüm maddeleri sıvıya dönüştüren doğal bir güç; bir ân önce hayat bulmak için çırpınan yeni biçimlerin içinde oluştuğu ilksel bulamaç olduğunu belirtmiştim. Dionysos sıvılar ile özdeşleştirilmişti – kan, özsu, süt ve şarap. Dionysoscu olan, doğanın kitonyen akışkanlığıdır. Öte yandan Apollon biçim vererek, bir varlığı diğerinden ayırt eder. Bütün sanat eserleri Apollon'un izini taşır. Erime ve kaynaşma Dionysoscudur, farklılaşma ve bireyselleşme ise Apollonca. Erkek olmak için annesini terk eden her oğlan Apolloncalığı, Dionysos'a karşı çevirir. Herkesçe duyulan nefes alma ihtiyacı gibi sözcükler ya da resimler üretmeye ihtiyaç duyarak sanata yönelen her sanatçı da kitonyen doğayı bozguna uğratmak için Apollonca olana başvurur. Cinsellikte erkek, Apollon ile Dionysos arasında arabuluculuk yapmak zorundadır. Kadın cinsel açıdan eğilim gösterip, anlaşılmaz kalabilir; kargaşa ya da çatışma yaşamadan zevk alabilir. Kadın kendi karanlık gizlerinin temenos'udur. Bir erkeğin genital açıdan Dionysoscu çözeltiye batıracağı küçücük bir şeyi vardır – riskli bir iş! Yaratmak ve yarattığını elde tutmak, erkeklerin deneyim dünyasında merkezî bir öneme sahiptir. Erkek bir fetişisttir. Fetişsiz bir erkeği kadının yutması ân meselesidir.

Sanat ve bilimin erkek hâkimiyetinde oluşu bu yüzdendir. Erkeğin, işeme ve boşalma ile özdeşleştirdiğim, odaklanması, dolaysızlığı, yoğunlaşması ve yansıtması, cinsel olarak hayatta kalmasının araçlarıdır, ama bu araçlar ona nihaî zaferi asla kazandıramaz. Cinsel deneyimin tedirginliği her zamanki kadar yoğundur. Erkeğin dikkati, erotik düzeyde kadının "bi-

çimliliğine" ve ironik de olsa kadın anatomisinin en sulu ve değişken kısımları olan göğüs, kalça ve butları oluşturan süngerimsi anaç yağ dokularına odaklanmıştır. Kadının çalkantılı bedeni, kitonyen doğanın kabaran dalgalarını yansıtır. Kadını bir seks nesnesi haline getirerek yoğun bir biçimde odaklanan erkek, doğanın dehşet verici akışını sabitlemek ve durağan kılmak çabası içindedir. Nesnelleştirmek kavramsallaştırmaktır; yani insanın sahip olduğu en üstün yetidir. Bir insanı seks nesnesine dönüştürmek bizim türümüzün özelliklerindendir. Sanatsal itkiyle iç içe geçmediği, belki de onunla özdeşleşmediği sürece de yok olmayacaktır. Cinsel nesne, doğaya dayatılan ritüel bir biçim; sapkın hayal gücümüzün yarattığı bir totemdir.

Apollonca nesne-üretimi, Batı uygarlığının antik Mısır'dan günümüze uzanan ana hattıdır. Kültürümüzün bu gerçeğini bastırmak adına yapılan her girişim yenilgiyle sonuçlanmıştır. Önce Musevilik, ardından Hıristiyanlık pagan put yapımına karşı çıkmıştır. Ne var ki, Musevilikten daha yaygın bir etkiye sahip olan Hıristiyanlık, dünyada sanatın en çok yüklendiği ve sanatın en çok egemen olduğu din haline gelmiştir. İmgelem her zaman dinin eksiklerini tamamlamıştır. Apollonca nesne-yapımının yaptığı en zorlu nesne, edebiyata *İlyada* ile giren görkemli, azimli, ayrılıkçı ego; yani Batılı kişiliktir ama ben onun sanatta ilk olarak Mısır'ın Eski Krallık döneminde ortaya çıktığını göstereceğim.

Paganizmin dünyevî efsununu kenara iten Hıristiyanlık, baş köşeyi tinselliğe vermeye yeltendi. Ne var ki yaşam kavgası veren bir mezhep olarak, Batının mutlakçı ego – yapısını pekiştirmekle kaldı. Ortaçağ kilisesinin kahraman militanı, parlak zırhı içerisindeki şövalye, dünya tarihinin gördüğü en mükemmel Apollonca *nesne*dir. Sanat kitapları yeniden kaleme alınmalıdır: Yunan ve Roma heykelleri ile ortaçağın zırhlısı ve Rönesans'ın klasisizmi arasında doğrudan bir bağlantı vardır. Zırhlar ve silâhlar birer zanaat ürünü değil, birer sanat nesnesidir. Batı kişiliğinin sembolik ağırlığım taşırlar. Zırhlar, ortaçağ Hıristiyanlığında görülen pagan izleridir. Paganizm bugüne dek Rönesans'ın klasisizminin tensel, putperest sanatı azat edişiyle birlikte gelmiştir. Batı medeniyetinin Birinci Dünya Savaşı'nın ardından çöktüğü iddiası liberalizmin dar görüşlü bakış açılarından biridir. Ben, yüksek kültürün modernizmin kendini nörotik nihilizmi aracılığıyla geçersizleştirdiğini ve popüler kültürün batının geçmiş zamanlarının asıl mirasçısı olduğunu ileri süreceğim. Sinema en mükemmel Apollonca türdür, nesne-yapımı ve yapılmış-nesne, tanrıların makinesi.

Bir cinsel kavramsallaştırıcı ve yansıtıcı olan erkek, sanatı yönetir, çünkü sanat onun hem kadına yöneltilmiş hem de kadından uzaklaşan Apollonca cevabıdır. Cinselliğin nesnesi yönelinmesi gereken bir şeydir. Göz, benim erkeğin işemesi ve boşalmasında gördüğüm, Apollon'un iktidar

yayından fırlayan okudur. Batının gözü erkeklerin dünyası olan *öteye* sıkılan kurşundur. Çinlilerin yüzyıllarca önce keşfettiği ama ne işe yarayacağını çok iyi bilemediklerinden gereğince kullanamadıkları barut ile ateşli silâhları, seri olarak ilk üretenlerin Avrupalılar oluşu tesadüf değildir. Fallik saldırganlık ve yönelme, Batının kavramlar dünyasına hastır. Film makinesi saldırganlık ile sanat arasındaki bağlantıyı gösteren Apollonca bir yansıtıcıdır. Her bir film karesi, sınırlandırılmış bir alandır. Dikdörtgen sinema perdesi de Rönesans sonrasının çerçeveli resimlerinden esinlenilerek yapılmıştır. Ama zaten her türlü kavramsallaştırma da bir çerçevelendirmedir.

Kostümün tarihi, sanat tarihine aittir, ama akademik çalışmalarla kıyaslanırken çoğu kez kadınlara yönelik magazin gazeteciliği gibi ele alınır. Moda hafife alınacak bir konu değildir. Güzellik standartları her kültürde görülen kavramsallaştırmalardır. Bize her şeyi anlatırlar. Durmadan dönen moda çarkının en büyük kurbanları kadınlar olmuştur. Ayaklarını ya da göğüslerini bağlamak gibi korkunç emirler, kadınlara verilmiştir. Ama moda sadece feminist nakarata eklenecek bir başka politik baskı aracı değildir. Kadının arketipik cinsel câzibesini sınırlandıran güzellik standartları, genellikle erkekler tarafından yaratılmış, ama genellikle kadınlar tarafından ilgi görmüştür. Moda, kadının daemonik mahremiyetinin, onun genital gizeminin dışa vurumudur. Erkeğin Apollonca bakışının hiçbir zaman fark edemeyeceği şeyi görünülür kılar. Güzellik, donmuş, Apollonca bir karedir: Doğanın akışını ve devinimini durdurur. Erkeğin, korktuğu şeyin arzulanabilirliğini güçlendirerek eylemde bulunabilmesine izin verir.

Batı kültüründe gözün gücü hâlâ gerçek anlamda takdir ya da tahlil edilmiş değildir. Asyalı, gözü önemsemez ve ona vereceği değeri, Hinduların alınlarına çizdikleri kırmızı nokta ile işaretledikleri, o gizemli üçüncü göze verir. Doğuda bireyi grupla özdeşleştiren kişilik otantiklikten yoksundur. Doğu meditasyonu tarihsel süreci yadsır. Bizim de benzer bir dinî geleneğimiz vardır: Doğulu ve Batılı gizemciler ile şairlerin paradoksal aksiyomları genellikle birbirinden ayırt edilemez. Budizm ve Hıristiyanlık maddî dünyanın *samsara*, yani yanılsama olduğu konusunda hemfikirdir. Bununla birlikte Batı, sinemada en görkemli karşılığını bulan bir başka geleneğe, pagan geleneğe sahiptir. Batı, kişilik ve tarihî tasavvurun kutsal ve esrarlı nesnelerine dönüştürür. Batılı kişilik bir sanat eseridir ve tarih de onun sahnesidir. Yirminci yüzyıl kaygıların çağı değil, Hollywood Çağı'dır. Pagan kişilik tapıncı yeniden canlanmış, sanata, tüm düşünce biçimlerine egemen olmuştur. Ahlâkî açıdan içi boş, ancak ritüel anlamda derindir. Biz ona Batılı gözün gücü aracılığıyla tapınırız. Sinema perdesi ve televizyon onun kutlu mekânlarıdır.

Batı kültürünün gözü haz ve zevk peşindedir. Erkek milleti, gözleriyle çevresini tarar, av arar: Oğlanlar kornalarını öttüren arabaların camlarından sarkarak bağırıp etrafta dolanan kızlara lâf atarlar; kirişlerin üzerinde öğlen yemeğini yiyen erkekler uluyan kurtlar ya da gıdaklayan tavuklara benzerler. Güzel kadın her yerde ısrarlı bakışlarla tâciz edilir. O insanın arzusunun mutlak sembolüdür. Kadın aranılandır; bizim ulaşamayacağımız bir mesafededir. Bu nedenledir ki, güzel genç adamın eşcinsellik imgesinde de her zaman bir kadınsılık vardır. Kadın ele geçirilemeyecek olandır; ufuktaki titrek gümüşî ışığa benzer. Bu imgeyi arzulayan gözlerle seyrederiz: Belki o, belki bir başkası, belki bu sefer... Cinsellik peşinde koşmanın ardında, cinsellikten özgür kalma hayâli de bulunuyor olabilir. Cinsellik, bilgi ve güçle iç içe geçmiştir; biri olmadan öbürlerine de ulaşamayız. Müslümanlık, kadını kara çarşafın içine sokmakta haklıdır, çünkü göz eros'un caddesidir. Batı kültürünün sert, sivrilmiş kişiliklerine acı veren irinli gözlerdir. O denli fazla sayıdadırlar ki, muazzam portre sanatı geleneğimiz dışında, hiçbir zaman tasnif edilmemişlerdir. Batının cinsel personaları gücün düğüm noktalarıdır, ne var ki erotizm işkencesini yaratmışlardır. Edebiyat ve sanat geleneğimiz de, işte bu işkenceden doğmuştur. Ne yazık ki, putrelin üzerindeki kalçayı şövaledeki kendinden geçmiş görüntüden ayırt etmek imkânsızdır. Kadınlar kültürün bahşettiği yetenekleri kabul ederken, elmayla beraber kurdunu da yemek zorunda kalabilirler.

Musevi-Hıristiyanlık, Batının pagan gözünü denetlemekte başarısız olmuştur. Bizim düşünme sürecimiz antik Yunan'da biçimlenmiş ve Katolik kilisesinin resmî sesi olmaya devam eden Roma tarafından miras alınmıştır. Entelektüel araştırma ve mantık pagandır. Her araştırmayı, etrafı tarayan bir göz başlatır; ve göz bir kez araştırmaya başlayınca artık ahlâken denetlenebilirlikten çıkar. Musevilik, gözden korktuğu için görsel temsiliyet üzerine bir tabu koymuştur. Musevilik imgeden çok söyleme dayanır. Hıristiyanlık da, pagan kitleye hitap eden görselliğe yönelene dek benzer yolu izlemiştir. Protestanlık ise yozlaşmış Roma kilisesinin imgelerini parçalayarak, yani put-kırıcılıkla yola çıkmıştır. Saf Protestan üslubu, sade camları olan, ak bir kilisedir. İtalyan Katolikliği ise, ki bunu söylemekten memnunum, hiçbir zaman yok olmamış olan pagan geçmişinin mirası olan, şatafatlı resimleme geleneğini sürdürmüştür.

Paganizm göz-yoğundur. Bu, cinsellik ve sado-mazoşizmin kaynaştığı kültsel bir teşhir geleneğine dayanır. Antik kitonyen gizemler İtalyan kilisesinde her zaman varlığını korumuştur. Cam vitrinlerde saklanan mumyalanmış aziz cesetleri. Altın mahfazalarda lime lime olmuş kol kemikleri. Bedeni oklarla delik deşik edilmiş, yarı çıplak Aziz Sebastian. Göz yuvarlaklarını bir tabağa koymuş Azize Lucy. Kan, işkence, vecd ve

gözyaşı. Heyecan verici duyumculuğu, İtalyan Katolikliğini dinler tarihinin en eksiksiz evrenbilimi kılar. İtalya çileci Filistin inancına pagan cinselliği ve şiddetini eklemiştir. Hollywood'a, çağdaş Roma'ya: Medyada bu denli canlı bir şekilde gelişen pagan cinselliği ve şiddetidir. Kamera, daemonik Batılı imgelemin prangalarını kırmıştır. Sinema, *cinsel* bir *teşhir*, paganca bir hava atmadır. Olay örgüsü ve diyaloglar modası geçmiş lafazanlıktır. Tüm türler içinde göze en çok hitap eden tür olan sinema, pagan geçmişinin kültsel teşhirciliğini yeniden canlandırmıştır. Seyir, gözün pagan tapıncıdır.

"Sırf" imge diye bir şey yoktur. Batı kültürü algısal ilişkiler üzerine kurulmuştur. Antik gök kültünün uçan tanrılarından, ticarî Amerikan reklâmlarının şöhret dayatan sistemine kadar tüm Batı kimliği hiyerarşik yönetimin karizmatik cinsel personaları etrafında düzenlenmiştir. Her tanrı bir idol, kelimenin gerçek anlamıyla bir "imge"dir (Latince *idolum*, Yunanca *eidolon*). İmge, imâ edilen görülebilirliktir. Görsel olan, modern bilim tarafından küçümsenir. Sanat tarihi, edebiyat eleştirisinin kavramsal karmaşıklığının yalnızca küçük bir kısmına hâkim olabilmiştir. Sanat ve edebiyat ise aralarındaki mesafeyi korumayı sürdürüyor. Kendine âşık eleştiri, dilin Batı kültürü için önemini fazla abartmış, imgelerin heyecan verici işaret dilini görememiştir.

Musevi-Hıristiyanlık ile paganizm arasındaki bu savaş hâlâ üniversite kürsülerinde, en yeni ideolojiler ekseninde sürdürülmektedir. Bir Yahudi olarak Freud, belki de söz lehine tarafgir davranmıştır. Bence Freudcu kuram, bilinçaltının dilbilimsel yönünü abartırken, düşsel yaşamın muhteşem sinematik resimselliğine yeterince önem vermeyerek haksızlık etmiştir. Dahası, Fransızların kendi kültürlerinin rasyonel kısıtları üzerine tartışmaları, kaçak yollardan İngiltere ve Amerika'ya ulaşarak kötü sonuçlar vermiştir. İngiliz dili şairlerce yaratılmıştır; beş yüzyıllık bir duygu ve metafor cüreti olarak, dünya edebiyatındaki en zengin iç diyalogdur. Fransızların anlatım modelleri retoriği İngiliz geleneği için fazlasıyla dar kalır. Fransa'dan ithal edilen en işe yaramaz düşünceyse bir metnin arkasında hiç kimsenin olmadığı mefhumudur. Tumturaklı metninin arkasındaki Parisli bir entelektüelden daha fazla etki altında kalmış, saldırgan, insafsızcasına somut ve huzursuz bir başka şey daha var mıdır? Parisli, evren adına konuşuyormuş gibi yaptığında, bir taşralıdır. Her kitabın ardında, belirli bir tarihi olan belirli bir kişi vardır. Bu kişi hakkında hiçbir zaman gereğinden fazla şey öğrenmem mümkün olmayacaktır. Kişilik, Batılı bir gerçekliktir. O, cinsellik ve psişenin sözün dünyasının dışındaki gözle görülür yoğunlaşmasıdır. Onu, Batılı algının pagan sineması olan Apollonca görüşle biliriz. Gelin, kulağa vermek üzere gözün hakkından çalmayalım.

Söz tapıncı, akademinin içinde bulunduğumuz kitle iletişim çağının radikal kültürel değişimlerini ele almasını zorlaştırmıştır. Akademisyenler durmadan bir artçı savaşı vermek zorundadır. Geleneksel tür eleştirisi can çekişmektedir. İnsan bilimleri dar görüşlülüklerini bir kenara bırakıp, yüksek sanatı popüler olanla, soylu olanı âdi olanla birleştiren ve tüm türleri aşan, *imgelem* eksenli düşünmeye başlamalıdır. Kitle iletişim araçlarının zaferi ne çöküşe ne de felakete yol açmıştır; bu yalnızca sözden bir imgeye geçiştir – başka bir deyişle, Batı kültürünün Gutenberg'ten ve Protestanlıktan önceki pagan resimselliğine bir geri dönüştür.

Popüler kültürün yüksek kültürce dışlanan şeyler üzerinde hak iddia ettiği gerçeği, pornografi örneğinde aşikârdır. Pornografi som pagan imgelemidir. Nasıl bir şiir ritüel açıdan sınırlandırılmış bir sözsel ifade ise, pornografi de seks ve doğanın daemonikliğinin sınırlandırılmış görsel ifadesidir. Pornografideki her kare, her açı, ne kadar aptalca ya da çarpıtılmış olsa da, kitonyen dünyanın görkemini yansıtma girişimidir. Pornografi sanat mıdır? Evet. Sanat, bir tahayyül ve kavramsallaştırma eylemidir; ilksel gizemlerin ritüel teşhiridir. Sanat doğanın döngüsel vahşetini düzenler. Daha önce de belirttiğim gibi, sanat suçla yüklüdür. Pornografideki çirkinlik ve şiddet, doğadaki çirkinlik ve şiddeti yansıtır.

Pornografinin doğuştan erkekçe aleniliği, görünmez olanı, kadının kitonyen içselliğini görünür kılar. Kadının kaygıyı kışkırtan karanlığının üzerine Apollonik ışığı yansıtmaya çalışır. Pornografideki bayağı eğilip bükülme hareketleri Medusacı doğanın yılansı karmaşasıdır. Pornografi hayal gücünün yoğun teatral eylem içindeki halidir; ihlâlleri, insanın doğa tarafından istismarına karşı bir protestodur. Musevi-Hıristiyanlığın haklı olarak talep ettiği bir şey olan, pornografinin yasaklanması Batının inatçı paganizmine karşı büyük bir zafer olurdu. Ne var ki pornografi yasaklanamaz, yalnızca yasadışı değerini güçlendirecek şekilde, yeraltına itilebilir. Pornografinin ahlâkdışı görselliği, bir kurtarıcı gibi görülen hümanist söz kültürüne ağzının payını vermeye devam edecektir. Çünkü sözcükler pagan doğanın amansız akışını durduramaz.

Batılı göz, *nesneleri*, Apollonca nesnelleştirmenin idollerini yapar. Pornografi birçok ahlâklı insanı rahatsız eder, çünkü bütün sanatlarda, özellikle de sinemada mevcut olan röntgencilik unsurunu öne çıkartır. Sanatın bütün personaları birer seks nesnesidir. Seyircinin ya da okuyucunun duygusal tepkisi, erotik tepkiden ayırt edilemez. Daha önce de belirttiğim gibi, fiziksel varlıklar olarak hayatlarımız, süreğen Dionysoscu ıstırap-haz bütününün bir parçasıdır. Her ân, hattâ uykumuzda bile duyumsallığa batmış durumdayızdır. Duyumsal uyanış, tensel bir uyanış; tensel uyanış da cinsel uyanıştır. Duyumun cinsellikten arındırılabileceği fikri Hıristiyanlığa özgü bir yanılsamadır ve Hıristiyanlığın pagan doğaya karşı yürüttüğü eski seferberliğin en ustaca ama yine de işe yaramaz

stratejilerinden biridir. Agape yani tinsel aşk Eros'a aittir ne var ki evden kaçmıştır.

Biz hepimiz, sanatın çeperindeki röntgencileriz ve ona verdiğimiz karşılıkta sado-mazoşist bir duyumsallık var. Hıristiyan sağda olsun, Rousseaucu solda olsun, her türlü ahlâkçılığın gözünde sanat bir rezalet, kelimenin tam anlamıyla bir "gözbağı"dır. Pornografi ve sanat birbirinden ayrılmaz, çünkü gören ve duyan varlıklar olarak tüm duygulanımlarımızda röntgencilik ve doyumsuzluk vardır. Bu düşüncelerin en tam araştırılmasını, Edmund Spenser'ın Rönesans epiği *Faerie Queene*'de bulabiliriz. Işıltılı Apollonca yansıtmacılığıyla sinemayı haber veren bu şiirde, sanat ve cinsellikteki gizli sado-mazoşizm ve röntgencilik aslına sadık olarak belgelenmiştir. Batılı algılama, ritüel sürprizlerin daemonik tiyatrosudur. Sanatın karanlık aynasına bakınca gördüklerimiz hoşumuza gitmeyebilir.

Cinsellik nesnesi, sanat eseri, kişilik: Batı deneyimi hücresel ve bölücüdür. Doğanın sürekliliği ve akışı üzerinde belirlenmiş bölgelerin haritasını bize dayatır. Bizler doğaya karşı birer ritüel kalkan işlevi gören Apollonik sınırlar çizdik; karmaşık kriminal kodlarımız ve ihlâlin incelikli erotizmi gibi. Cinselliğe ve topluma dair radikal eleştirilerin zayıf noktası, daemonik doğasına hükmedebilmek için cinselliğin ritüel bağlara ihtiyacı olduğunu ve toplumun baskısının cinsel hazzı *artırdığını* fark edememiş olmaktır. Çıplak yaşayan bir koloniden daha az erotik bir şey yoktur. Arzu, ritüel kısıtlarla yoğunlaşır. Sado-mazoşizmin maskeleri, koşumları ve zincirleri bunun içindir.

Batının kutsallık ve suçluluk hücreleri insanlık tarihinde bilişsel bir ilerlemedir. En önemli mitlerimiz, kitap okumak için kendini çalışma odasına hapseden ve doğanın şifresini kıran Faust ile bir haz savaşı verip, zaferlerini Apollonik rakamlar ile sayan Don Juan'dır. Her ikisi de birer yalıtık ego, baştan çıkartıcı ve kriminal bilginlerdir; onlarda cinsellik, düşünce ve saldırganlık iç içe geçmiştir. Doğadan ayrılan bu hücre gözlerimiz ve beynimizdir. Katı kişiliklerimiz Apollonik yüksek korteksin imgeci yansımalarıdır. Kişilikler görünür düşüncelerdir. Primatlar arasında görülen tüm mimikler ve teatral jestler, kişiliğin geçici gölgeleridir. Japonların görgü kuralları mimiği sınırlarken, Batılı sanat Helenistik çağdan beri ironi, endişe, flört ve tehdidin tüm çeşitlemelerini kaydetmiştir. Kişiliklerimizin katılığı ve onların doğadan kaynaklanmasının yarattığı gerilim, Batıyı dekadansa karşı korumasız bırakmıştır. Gerilim, bezginliğe ve çöküşe, sadomazoşizmin geliştiği tarihin "geç" evrelerine yol açar. İleride göstereceğim gibi, dekadans bir *göz hastalığı*dır, sanatsal röntgenciliğin cinsel bir yoğunlaşmasıdır.

Batılı cinsellik ve sanatın Apollonca *nesneleri* ekonomik şanlarına kapitalizmde ulaştı. Son on beş yıl boyunca edebiyatta Marksist yaklaşımlar artan bir ilgi gördü. Bunun sonucunda sanatın toplumsal bağ-

lamının bilincinde olmanın ancak solcu olmakla mümkün olabileceği izlenimi yerleşti. Oysa, hem avangard hem kapitalist bir kuram da mümkündür. Marksizm, Rousseau'nun on dokuzuncu yüzyıldaki ürünlerinden biridir, enerjisini insanın mükemmelleşebileceğine olan Rousseaucu inançtan alır. Tarihin aslî dinamiğinin ekonomik güçler olduğu inancı, gizli Romantik doğacılıktır. Yani, insan hayatının maddî içeriğinde kabaran bir dalga hareketi yaratır, ama bu içeriğin daemonik sapkınlığını göz ardı eder. Marksizm, kitonyen annelere karşı geliştirilen kaygılar üzerine inşa edilmiş sistemlerin en iç karartıcı olanıdır. Çağdaş vakanüvislik üzerinde de aşırı bir etkisi olmuştur. Tarihin "üstün insan" teorisi iddia edildiği kadar basit değildir; bu teorinin şeytanca kanıtlandığı bir dünya savaşının yaralarını henüz sarabildik. İster iyi, ister hastalıklı bir yönde olsun, tarihin akışını tek bir insan değiştirebilir. Marksizm bireyin büyüsünden ve hiyerarşinin gizeminden bir kaçıştır. Batı kültürünün, kişinin karizmatik gücü üzerine kurulu karakterini çarpıtır. Marksizm, ancak homojen nüfuslu sanayileşmemiş toplumlarda işleyebilir. Hayat standartlarını yükseltirseniz, bireycilik ayaklanacaktır. Marksizmin korktuğu ve sansürlediği kişilik ve sanat, onları bastırmaya yönelik her çabaya karşı koyar.

Gösterişçi ve açgözlü kapitalizm, Batı estetiğinin eski Mısır'dan beri içkin bir parçası olagelmiştir. O, kendi başlarına bir kişilik kazanan nesnelerin gizemi ve görkemidir. Ekonomik bir sistem olarak, Rousseau'nun değil Sade'ın Darvinci çizgisindedir. Güçlü olanın, kapitaliste yaraşır hayatta kalma mücadelesi *İlyada*'da bile görülür. Batılı cinsel personalar gece ve gündüz çatışır. Homeros'un parıldayan tunç kuşanmış savaşçıları, süpermarketlerimizin ışıl ışıl tapınaklarını dolduran ve televizyonda ilgimizi çekmek için birbiriyle yarışan Apollonca konserve kutularıdır. Batı kişileri nesnelleştirir, nesneleri de kişileştirir. Kapitalist ürünlerin çeşitliliği doğanın Apollonca bir üslupla yeniden düzenlenişidir. Markalar, Batılı kimliğin sınırları çizilmiş hücreleridir. Bakkaliye kutuları ve konserve ordularımız gibi, parlak krom arabalarımız da katı, geçirimsiz Batılı kişiliklerimize dışımızdan biçilmiş değerlerdir.

Kapitalist ürünler, Batı kültüründe dolup taşan sanat eserlerinin bir başka çeşitlemesidir. Taşınabilir çerçeveli resimler, Rönesans'ın ilk yıllarında modern anlamda ticaretin doğuşu ile birlikte ortaya çıkmıştır. Kapitalizm ve sanat ezelden beri birbirini kışkırtmış ve beslemiştir. Kapitalist ve sanatçı birbirine benzer: Bir sanatçı da en az bir kapitalist kadar ahlâksız ve açgözlüdür ve rakiplerine karşı da aynı oranda acımasızdır. Zengin tüccarlar çağında sanat eserlerinin peynir ekmek gibi kapışılması bu iddiamı destekliyor olsa da, asıl mesele bu değildir. Batı kültürü, düşsel bir materyalizm tarafından canlandırılmaktadır. Apollonca biçimcilik, katı, parlak, kaba ve inatçı bir *nesneler* romansı yaratmak üzere doğadan çalmıştır.

Fabrikalardan ulaştırmaya, depolara ve perakende satış noktalarına karmaşık bir zincirden oluşan kapitalist dağıtım ağı, kültür tarihindeki en büyük erkek başarılarından biridir. Bu ağ, erkek dayanışmasının şimşek hızındaki Apollonca bir dolaşım sistemidir. Feminizmin en rahatsız edici tepkilerinden biri, kendisinden hiçbir hayır gelmeyeceğini öğrettiği "ataerkil toplum"a karşı o çok bilinen küçümsemesidir. Ama ne yapalım ki bir kadın olarak beni özgür kılan ataerkil toplumdur. Bu masada oturup, bu kitabı yazmak için gereken boş zamanı bana veren de kapitalizmdir. Erkekler hakkında dar görüşlülüğü bırakıp, onların saplantıları sayesinde ne hazineler kattığını rahatça takdir edelim.

Kaplama yollardan bina altyapılarına, bulaşık makinelerinden gözlüğe, antibiyotiklerden kullanılıp atılabilir bebek bezlerine kadar, erkeklerin başarılarının destansı bir kataloğunu çıkarabiliriz. Oturduğumuz yerden taze sütün ve etin, sebzelerin ve karla kaplı kentlerde tropik iklimlerden gelen meyvelerin keyfini sürüyoruz. George Washington Köprüsünü ya da Amerika'daki herhangi bir köprüyü geçtiğim zaman şöyle düşünürüm: Bunu *erkekler* yaptı. İnşa etme, vakur bir erkek şiiridir. Bir tırın arkasına yüklenmiş devâsa bir vinç gördüğümde, insanın bir kilise âyininde duyduğu huşu içinde saygıyla eğiliyorum. Ne güçlü bir kavrama yeteneği, ne şaşaa: Bu vinçler bizi anıtsal mimarinin ilk defa hayâl edilip başarıyla uygulandığı eski Mısır'a götürüyor. Eğer uygarlık kadınların ellerine bırakılsaydı, hâlâ saz kulübelerde yaşıyor olurduk. Şapkasının altında alkış tutan çağdaş bir kadın, yalnızca erkekler tarafından yaratılmış bir kavramlar dünyasına girer. Kapitalizm bir sanat biçimi, doğaya egemen olmak için kullanılan Apollonca bir üretimdir. Feministler ve entelektüellerin, bir taraftan eleştirirken bir yandan da kapitalizmin imkânlarını sömürmeleri, ikiyüzlülüktür. Thoreau'nun Walden'a çekilişi bile sadece iki yıl süren bir deneyimdi. Kapitalist dünyada doğan herkes bu dünyaya bir şeyler borçludur. Sezar'ın hakkını Sezar'a verin.

Apollonca ile Dionysoscanın pagan diyalektiği, akıl ve doğayla ilgili olarak, son derece kapsayıcı ve doğruydu. Hıristiyan sevgisi duygusal kutuplaşmasında öylesine eksikli ki, insanda doğal olan nefret ve saldırganlığın odağı olmak üzere Şeytanı icât etmek zorunda kaldı. Rousseauculuğun Hıristiyanlaşmış psikolojisi, liberalleri günbegün inançlarıyla çelişen politik gerginlikler, savaşlar ve canavarlıklar karşısında kasvet ve depresyona itmiştir. Belki de okuma ve eğitim ile duyarlılığımız geliştikçe, kitonyen doğanın gerçeklerini daha fazla bastırmak zorunda kalıyoruz. Fakat cinsellik ile iktidar arasındaki katlanılmaz feminist dikotomi ortadan kalkmalıdır. Tıpkı boşanma davalarındaki nefretin aşk maskesinin ardındaki karanlık suratı açığa çıkarması gibi, doğanın gerçeği de kriz ânlarında açığa çıkar. Kasırga ya da hortum kurbanları içgüdüsel olarak "Doğa Ana'nın öfkesi"nden bahsederler – kameralar yerle bir ol-

muş kurbanların arasında evleri ve kentleri dolaşırken bunu ne kadar sık duyduğumuzu bir düşünün. Bilinçaltında herkes bilir ki Yehova vahşi unsurların kontrolünü hiç ele geçirmemiştir. Doğa, Şeytanın bayram yeridir, bütün iblislerin şenliğidir.

Kaza diye bir şey yoktur, yalnızca sadece sağda solda ağırlığını koyan doğa vardır. Bombaların yaptığı bile, içlerine doğanın yerleştirmiş olduğu enerjiyi salıvermekten ibarettir. Nükleer savaş bile sadece uzayın derinliklerinde yanıp sönen bir kıvılcım olacaktır. Aynı şekilde ne de radyasyon doğayı "değiştirebilir": Doğa bütün o radyasyonu soğuracaktır. Bombadan sonra, doğa, bizim kazara elimizden düşürdüğümüz kartları yerden alıp karacak ve yeniden dağıtıp kaldığı yerden devam edecektir. Doğa, durmadan kendi kendine fal bakmaktadır.

Batılı aşk, en başından itibaren muğlâktı. Sappho'nun yaşadığı kadar eski bir tarihte (MÖ 600), hattâ daha bile önce Troyalı Helen efsanesinde, sanat, hayranlığın ve düşmanlığın aşk dediğimiz sapkın büyülenmedeki itiş kakışlarının kaydını tutmuştur. Batıda, erotizmin Batı kişiliğinin haşinliğinden kaynaklanan bir cazibesi vardır: Erotizm maskeler arasında elektrikle yüklü bir güç alanıdır. Kendini-gerçekleştirme yönündeki modern arayış, cinsel mutluluğun yolunu açmadı; çünkü kişinin kendini ortaya koyması libidonun ahlâk dışı kaosunun ortaya saçılmasından ibarettir. Burjuva toplumuna karşı Romantik isyandan kaynaklanan özgürlük düşüncesi, modern fikirler içinde en abartılmış olanıdır. Oysa kişi, ancak toplum *içinde* birey *olabilir.* Kitonyen bağrında bizi boğup yok etmek üzere doğa, toplumun kapılarında bekler. Feminizm, klişelere karşı çıkar. Oysa klişeler, Batının büyüleyici cinsel personaları, sanatın doğaya saldırısının araçlarıdır. Nerede imgelem varsa orada mitler de olacaktır. Belki de imgelem ile gerçeklik arasındaki ahlâkî uçurumun varlığını kabul etmek, toplumda hoş göremeyeceğimiz dehşetlerin, ırza geçmelerin ve sakatlamaların sanattaki varlığını hoş görmek zorundayız. Çünkü sanat, doğanın neyin peşinde olduğunu açıklamak üzere bize ötelerden gelen bir mesajdır. Modern hümanist gündemde en fazla göz ardı edilmiş ya da bastırılmış olan konu, cinsellik değil zulümdür. Kitonyenin hakkını teslim etmeliyiz ama ona teslim olmak zorunda değiliz. *The Rape of The Lock*'da, Pope cinsel savaşın tek çözümü olarak iyi bir mizah duygusuna başvurur. Kitonyen doğaya olan tutsaklığımız için de bu böyledir. Acımıza katlanalım, değiştirebileceklerimizi değiştirelim, gerisine de boş verelim. Ama önce sanatın ve doğanın ne olduğunu bilelim. Batı sanatı, antik çağlardan beri mutlakçı Batı zihninin tecellileri olan cinsel personaların bir geçit töreni olmuştur. Batı sanatı, bir cinsellik ve düş sinemasıdır. Sanat, doğanın karabasanından uyanmak için çırpınan biçimdir.

2
Batılı Gözün Doğuşu

Mitoloji, evrenin yaradılışıyla, dünyanın yaradılışıyla başlar. Maddenin kaosundan bir şekilde düzen çıkar. Bulamaç benzeri bir doluluk olan plenum, kendini nesnelere ve varlıklara böler. Evrendoğum anlatıları toplumlara göre farklılık gösterir. Toprak tapıncı, doğanın önceliğini ve üstünlüğünü kabul eder. Kabuller, bir gök tapıncı olan Musevi-Hıristiyanlık söz konusu olduğunda tersine döner; Tanrıyı doğa değil, ama doğa, bilinci her şeyden önce gelen ve her şeyi kapsayan Tanrı yaratır.

İbraniliğe has evrenin yaradılışı efsanesi, Yaradılış Kitabındaki iddialı ve tartışmacı şiirinde iddialarında yüksekten atar. Yaratım, rasyonel ve sistematiktir. Birbirini izleyen biçimler, yıkımlardan ve felâketlerden etkilenmeden görkemle ilerler. Tanrı, bir ustanın titizliğiyle yönetir. Evren, yapılmış bir şey, insanoğlu için şekillendirilmiş bir ikametgâhtır. Tanrı bir ruh, bir mevcudiyettir. Adsız ve bedensizdir. Daha aşağı bir âleme ait olan cinselliğin ötesindedir ve muarızıdır. Bununla birlikte, tanrı açıkça *erkek*tir; ana değil, babadır. Havva ise Âdem'in bağrından alınan bir kaburga kemiğinden ibarettir. Erkeklik bir büyü, evrensel yaratıcılığın mükemmel kaidesidir.

Yaradılış Kitabı, kadim ana tapınçlarına karşı eril bir bağımsızlık ilânıdır. Onun modern kulaklara son derece cinsiyetçi gelecek doğaya meydan okuyuşu, Batı kültürünün en kritik ânlarından birini işaretler. Zihin, asla maddeden serbest kalamaz. Gene de kültür, ancak kendisinin özgür olduğunu *hayâl eden* zihin sayesinde ilerleyebilir. Erkeği doğa ile uzlaştıran ana tapınçları, böylece erkeği maddenin kapanına kıstırmıştır. Batı uygarlığındaki her mükemmel şey köklerimize karşı verdiğimiz mücadeleden çıkmıştır. Yaradılış Kitabı katı ve adaletsizdir, ama erkeğe, erkek olarak bir umut vermiştir. Anaların gücünü ilga ederek, erkek hanedanı aracılığıyla dünyayı yeniden yapmıştır.

Yarattığı şeyden azade olan Yehova, zamanın ve mekânın ötesinde vardır. En kadim yaradılış efsaneleri, bütün karşıtları kapsayan ve olan ya da olabilecek her şeyi içeren bir ilksel varlık ile işe başlar. Ebedî ve kendi kendine yeten bir tanrı, niçin zaten var olana yeni bir şey eklesin ki? Bu ilksel tanrılar, ister yalnızlık ister dram merakı nedeniyle olsun, hareket makinesini çalıştırırlar ve dertsiz başlarına dert açarlar. Bu tip tanrılar arasında en çok sevdiğim, var oluşun ikinci aşamasına bir çeşit mastürbas-

yonla gebe kalan Mısırlı Khepera'dır: "Elimle birleştim ve gölgemi aşk kucaklayışıyla kucakladım; öz ağzıma tohum saçtım ve kendi biçimimden Şu ve Tefnut tanrılarının biçimlerini türettim."[1] Mantıken, ilksel ulular yaradılış hikâyesini sürdürebilmek için kendi içlerini kazmak zorundaydılar. Khepera kadar Yehova da kendisiyle birleşerek çoğalır.

Aslında, bizimkinin dışındaki bütün evrendoğum hikâyeleri açıktan açığa cinseldir. İlksel tanrının, aynen Mısır'ın hem erkek hem de kadın cinsel organlarını taşıyan tanrıçası Mut gibi hermafrodit olması mümkündür. Ya da, Şâyet dünyadaki grup tek bir grup ise, o zaman tek mümkün cinsellik biçimi olarak, topyekûn bir ensest söz konusudur. Daha gelişkin mitolojilerde ise, tarihin devamının mümkün kılınması için Yaradılış Kitabında Kâbil ile Hâbil'in kimlerle evlenmek zorunda kaldığı sorununu özenle geçiştirirken yaptığı gibi, ensesti görmezden gelir ya da sansürler. Benzer şekilde Hera'dan her zaman Zeus'un karısı diye söz eden Yunan mitolojisi, aynı zamanda kız kardeşi de olduğunu pek ender hatırlatır. İlksel motiflerin varlığının sonuna dek korunduğu Mısır'daki kutsal metinler, hiçbir zaman Yunandaki gibi katı bir sansürden geçirilmemiştir. İsis ve Osiris'in hem kardeş hem de karı-koca oldukları apaçıktır. Mısır tanrıları yaşantılarını arkaik bir aile romansı halinde devam ettirmişlerdir. Örneğin, ana tanrıça Hathor, "babasının annesi ve oğlunun kızı" olarak alışılmadık bir sıfatla anılır. Kimlik romantisizmi hatırlatır biçimde hem geriye dönüktür hem de aşırı gerilmiştir. Cinsellikteki gelişimin hiçbir yasallığa boyun eğmeyen bilinmeyenleri, aynı zamanda bereket tanrılarına vehmedilen cinsel kuralsızlıkların da nedeni olmuştur.

Musevî dini, tanrıya sanatçılığı yakıştırır yakıştırmasına, ama insanın yaptığı sanata hoşgörüyle bakmaz. Toprak tapıncının korkutucu cinsel sembolizmi psişik bir hakikat içerir: Doğa ya da sanat, her türlü yaratım cinsel bir unsuru içerir. Kendi tohumlarını yiyen Khepera, benliğin yalıtılmışlığına cinsel ikiliğin eşlik ettiği Romantik yaratıcılığın bir modelidir. Kendi üzerine kıvrılan Khepera, bir uroboros'tur;* kendi kuyruğunu yiyen bir yılan, yeniden üremenin ve yeniden doğumun büyülü bir çemberi. Uroboros, Musevilik ve Helenizmdeki kavramsal kırılmanın meydana geldiği doğal döngüye tarih öncesinden açılan bir patikadır. İlerleyen bölümlerde, Romantsizmin unutulmuş ya da bastırılmış olan pagan mitleri tanrısallaştırarak Batı'nın kadim geçmişini yeniden canlandırdığını ileri

---

*(1) Birçok mitolojide evrenin başlangıç durumunu ve döngüselliğini simgeleyen, çember ya da sonsuzluk fikrine işaret edecek şekilde kuyruğunu ağzına almış şekilde tasvir edilen ejderha ya da yılan (ki Türkçede de sonradan kozmos-kâinat anlamı kazandırılan evren/evran kelimesinin ilk anlamı ejderha ya da göksel büyük yılandır). (2) C. G. Jung'un psikoloji terminolojisinde insan psişesinin bütün potansiyelleri ayrışmamış biçimde içinde barındıran arketipi ya da insanda bilinçlilik öncesi ilk durum. —ç.n.

süreceğim. Romantik şairlerin şiirleri ensest ve erotik tekbencilikle doludur. Coleridge ve Poe'da bilinçaltında duran mastürbasyon, güçlü libidolu yalnız hayalperestler olan Walt Whitman, Aubrey Bearsley ve Jean Genet gibi daha sonraki Romantiklerinde cüretkârca tezahür yüzeye çıkar. Khepera da, demirgos [dünyayı yaratmayan sadece yöneten tanrı, – *ç.n.*] gibi erdişidir.

İlksel gücün çift cinsiyetli figürü olarak Ulu Ana, bereket dininin ulu sembolüdür. Akdeniz dünyasındaki sayısız ana tanrıça, Roma İmparatorluğu'nun sinkretizmi içinde farkında bile olunmadan eriyip birbirine karışmıştır. Bu ana tanrıçalardan bazıları, Mısırlı İsis, Giritli ve Mikeneli Gaia ve Rhea, Kıbrıslı Afrodit, Frigyalı Kibele, Efesli Artemis, Suriyeli Dea, İranlı Anahid, Babilli İştar, Fenikeli Astarte, Kenanlı Atagatis, Kapadokyalı Mâ ve Trakyalı Bendis ile Cottyto'dur. Ulu Ana, ilksel doğanın devasalığının ve bilinemezliğinin cisimlenmesiydi. Doğanın otokratik ve kaprisli olarak göründüğü tarımdan önceki dönemden geliyordu. Cinsel ilişki genellikle aybaşı kanaması öncesine denk geldiğinden, ilkel erkekler cinsel ilişki ile gebelik arasında zorunlu bir bağlantı görmüyordu. Gebelik bugün bile beklenmedik şekilde gerçekleşir ve kendini göstermesi aylar alır. Kendi yasalarına boyun eğen kadın doğurganlığı, huşu ve korku uyandırıyordu.

Erken sembolizmin merkezinde kadın yer alıyor olsa da, kadınlar gerçekte güçsüzdü. Ataerkil toplumun kurucusu savaş bağımlısı erkeklerce yıkılan barışçıl bir anaerkinin bir zamanlar var olmuş olduğu fikri, feminist edebiyatın bir fantezisinden ibarettir. Bu fikir on dokuzuncu yüzyılda Bachofen ile başlamış ve Jane Harrison tarafından da kabul edilmiştir, ama büyük hocanın tek yanlışı bu durumdur. Dünyanın herhangi bir yerinde ve de herhangi bir zamanda bir anaerkil düzenin kurulmuş olduğuna dayanak gösterilebilecek hiçbir âlamet yoktur. Kadınların politik hükümranlığı anlamındaki anaerkillikle, mülk ya da otoritenin pasif biçimde kadın soyağacı üzerinden aktarılması anlamındaki ana-soyluluk birbirine karıştırılmamalıdır. Amerikan feminizminin yeniden canlandırdığı anaerkillik varsayımları üniversite dışındaki gelişmesini sürdürmektedir.

Doğanın çalkantısıyla örtülmüş olan ilkel hayat barışçıllıktan uzaktı. Bilhassa gebeliklerinin son dönemlerinde hareket imkânları iyice azalan kadınlara erkeğin üstün gücünün koruma sağladığı açıktır. Cinsel roller arasındaki kutuplaşma muhtemelen daha erken dönemlerde ortaya çıkmıştı. Erkekler gezip avlanabiliyorlardı, ama kadınların toplayıcılık faaliyeti, sadece kamp yeriyle bebeklerini yanlarında taşıyabilecekleri mesafelerle sınırlıydı. Bu meselede adaletsizlik değil, temel bir mantık söz konusudur. Baba ile çocuk arasındaki bağ ise, sonradan ortaya çıkan bir gelişmedir. Margaret Mead, "İnsanda babalık toplumsal bir keşiftir"[2] demişti.

James Joyce ise aynı durumu "Babalık hukukî bir kurmaca olabilir".[3] diye ifade ediyor. Toplum, erkeğin gebeliğe katkısını kabul ettikten sonra ilerlemeye başlamıştır. Ailenin kararlılığı ve pekişmesi her iki cinsiyetin de hayrına olmuştur.

Anaerkillik mitinin annenin bebek üzerindeki hâkimiyetine dayanan evrensel deneyimden türemiş olması muhtemeldir. Hepimiz anıtsal bir dişiden doğduk. Eric Neumann'ın ruhsal gelişimin ilk aşamasına dair tanımı "anaerkilliğe" karşılık gelir.[4] Dolayısıyla da her bir insanın ana kucağından topluma geçişi anaerkilliğin yıkılmasına eşlik eder. Anaerkillik fikri bir metafor olarak şiirsel bir tınıyı içerse de, tarihsel bakımdan gerçeklikle ilgisi yoktur. Bununla birlikte rüyalar ve sanatın yorumlanmasında anne baskınlığının kalıntıları büyük önem taşır. Anaerkillik kendini, *Milos Venüsü, Mona Lisa* ve *Whistler's Mother* gibi sanat eserlerinin arka plânında yer alan popüler imgelemin kültürel arketipleri aracılığıyla hissettirir. Arkaik hareketin bir parçası olarak Romantisizmin, bilhassa Goethe, Wordsworth ve Swinburne'da ana nezdinde anaerkil güce eski itibarını nasıl geri verdiğini inceleyeceğiz.

Kadim ana tanrıçalarının özerkliğine kimi zaman bekâret denmiştir. Bâkir doğurganlık çelişkili bir şey gibi görünür, ama bu fikir Hıristiyan Bâkire Doğum inancında da devam etmektedir. Kutsal pınarda yılda sadece bir kez arınan Hera ile Afrodit, böylece Bâkireliklerine yeniden dönerlerdi. Benzer bir ikiliğe, hem bâkire avcı kadın hem de doğumun simgesi olarak onurlandırılan Artemis'te de rastlanılmaktadır. Doğal olarak annelik söz konusu olduğunda Ulu Ana'nın kendisi de erkeğe ihtiyaç duymayan bir bâkiredir. O sembolik açıdan nüfuz edilemeyen bir cinsel diktatördür. Erkekler kişisellikten yoksundurlar: Neumann, başka bir yerde erkeklerden "o dölleyen failin adsız gücü" diye bahseder.[5] Joyce'un Ulu Anası Molly Bloom da, âdeta birbirlerinin yerini alabileceklerini göstererek, hayatına giren erkeklerin hepsini "o" diye anar. Ulu Ana'nın kendisini dölleyecek bir erkeğe bile ihtiyacı kalmamıştır: Mısır tanrıçası Net, oğlu Ra'yı partenogenesis yoluyla yani kendi kendini dölleyerek doğurmuştur.

Ana tanrıça hayat verir vermesine, ama aynı şekilde verdiği hayatı geri de alır. Lucretius'un deyişiyle, "Evrensel ana, aynı zamanda ortak bir mezardır."[6] O ahlâken kararsızdır, ne kadar yardımseverse bir o kadar da haşindir. Aslında feminizmin yücelttiği iyicil pasif barışçıl tanrıça bir hüsnükuruntudur sadece. Ulu Ana, tarih öncesinden Roma İmparatorluğu'nun sonuna dek barbarlığını korumuştur. O daima değişimini sürdüren kitonyen doğanın, kâh vahşileşen kâh sevecenleşen yüzüdür. Doğrudan İsis'in soyundan türemiş olan Ortaçağ'ın Madonnası, kitonyen terörden kurtarılmış bir Ulu Ana'dır. Doğadaki köklerini yitirmiştir çünkü bu doğa, Hıristiyanlığın karşı gelmek üzere ortaya çıktığı pagan doğadır.

Ulu Ana'nın erkeksi tarafı, sık sık kollarına ya da gövdesine dolanmış olarak tasvir edilen yılanlarla ifade edilir. Meryem'in ayaklarının altına aldığı yılanı ezişi, tanrıça ile yılanın bir olduğu pagan imgelerini hatırlatır. Yılan, toprak ananın rahmine benzeyen yeraltı dünyasında yaşar. Hem erkek hem dişidir; deşer ve boğar. Apuleius, Suriyeli tanrıçayı "*omnipotens et omniparens*" yani, her şeye kadir ve her şeyi yaratan, sözleriyle tanımlamıştır.[7] Geniş bir alana yayılan enerjisi ve bereketi, ezici ve soğuk olabilir. Akıp giden yılan, dostluğa asla yanaşmayacaktır.

Tanrıçanın hayvanî doğurganlığı, âyinlerde zalimce dramatize edilmiştir. Tanrıçanın zahitleri, ona adadıkları âyinlerde kısırlaştırma, göğüsleri kesmek, dövünmek ya da kendini kırbaçlamak, hayvanları parçalamak gibi yöntemlere başvururdu. Kurbana odaklanmış bu yaşantı aşırılığı, kitonyen dünyanın dehşetlerinin taklidiydi. Günümüzde bu türden davranışlar sadece, sapkın oldukları genel kabul gören cinsel sado-mazoşistlerde görülebilir. Sado-mazoşizmin, imgelemi pagan doğa-tapıncına doğru çeviren arkaikleştirici bir fenomen olduğunu düşünüyorum. Lewis Farnell, bitki-âyinlerindeki kırbaçlamanın, bereketi artırmak ya da "bedenden kötü etkileri ve ruhları kovmayı, böylece de bizatihi bedenin tanrısal azametin en saflaşmış ve temizlenmiş aracı haline getirilmesi" amacıyla uygulandığını belirtir.[8] Shakespeare'in *Julius Caesar*'ında tasvir ettiği Roma'nın Lupercalia şenliklerinde, evli kadınlar sokaklarda çırılçıplak koşturan gençler tarafından doğum sancısını çağrıştırmak amacıyla deriden yapılma kamçılarla dövülürdü. Kötü ruhları kovmak ve geline doğurganlık kazandırmak için nikâhtan sonra gelinle damadın üzerine pirinç taneleri atılır. Sopayla vurmak bir erginliğe geçiş âyinidir. Bey, diz çökmüş şövalyenin omzuna kılıcıyla dokunur. Katoliklerin erişkinliğe ulaşanların dinsel cemaate girişini düzenleyen Kabul töreninde, rahip, önünde diz çökmüş olan ergeni tokatlar. Ortodoks Musevi kızı ilk âdet görüşünde annesi tarafından tokatlanır. *Stover at Yale*'de (1911) itibarlı Skull and Bones cemiyetinin üyeliğine kabul edilen şanslı adaya eski üyeler gece pusu kurar ve arkasından yumruklarlar. Vurmak, arkaik bir büyü, seçilmiş olanın cezalandırıldığına dair bir işarettir.

Ana tapınçlarındaki hadımlaştırmanın ekin biçmenin taklidi olması muhtemeldir. Hadımlaştırma ritüeli sadece taştan yapılma âletlerle gerçekleştirilebilirdi; bu iş için tunç ya da demirden âletlerin kullanılmasının yasak olması, âdetin tarih öncesi kökenlerine işaret etmektedir. Edith Weigert-Vowinkel, Frigyalıların hadımlaştırmayı, bu geleneği zaman içinde sünnet biçiminde değiştiren Samîlerden öğrendiklerini ve Katolik ruhbanın bekâr kalışlarının da hadımlaştırma alışkanlığının yerine ikame edildiğini dile getirir.[9] İsis'in başları tıraşlı rahipleri gibi, Katolik keşişlerin saçlarını ayla şeklinde tıraş etmeleri kendilerini kötürümleştirmenin daha ha-

fif bir yoludur. Zahit, hadımlaştırılmış olmakla kendini o dişi hayatın gücüne teslim etmiş oluyordu. Tanrıçayla temas tehlikeliydi. Afrodit ile sevişen Ankhises, kötürümleşir ve yakılıp yıkılan Troya'dan oğlu Aeneas'ın kucağında çıkarılır. Palavraları nedeniyle cezalandırılışının anlatıldığı olay, hikâyeye muhtemelen sonradan eklenmiştir. H.J. Rose, Ankhises'in sakatlığını "Ulu Ana'yı döllemek o kadar zahmetli bir işti ki, tanrıçanın bütün gücünü boşaltarak takatsiz kalmış olan erkek eşi, nihayetinde sağ kalabilse bile erkeklik gücünü yitirmiş oluyordu [*eununch*]",[10] diye açıklar. Erkekliği mahveden, kadın gücünün yarattığı sarsıntıydı.

Kişinin kendini hadımlaştırması, kişilikten ritüel olarak feragat etmeye giden tek yönlü bir yoldu. Hıristiyanlığı etkileyen mistik inançların inananları, taklit ettikleri tanrıyla bütünleşmeye çalışırdı. Ulu Ana'nın rahibi de, cinsiyetini ona dönüşebilmek gayesiyle değiştirmiştir. Transseksüellik keskin bir seçimse bile, travestilik ondan biraz daha keskindi. Sirakuza'daki üyeliğe kabul törenlerinde erkekler, Demeter'in mor elbisesini giyerdi. Meksika'nın antik zamanlarında tanrıçaları temsil eden kadının derisi yüzülür ve bir erkek rahip tarafından giyilirdi. Ulu Ana'nın hadım rahibinden tabiî ki "kadın" diye söz edilirdi. Bu nedenle Catullus'un Attis'i kendini hadımlaştırmasının ardından eril zamirler yerine dişil zamirlerle anılmaya başlar. Zamanımızın şehirli eşcinselleri erkek elbiseleri giyebilirler, fakat zamanımızın nezaketi de onlara dişi zamir aracılığıyla seslenilmesini gerektirmektedir.

Tinsel aydınlanma, erkeğin kadınsılaşmasını getirir. Mead, "Kadının daha karmaşık biyolojik kalıbı, sanatçı, gizemci ve ermişler için bir model oluşturmuştur"der.[11] Sezgi ya da duyular ötesi algılama, nesneler içinde ve ötesinde saklı duran seslerin kadınlar tarafından işitilmesidir. Farnell, "Birçok antik gözlemci kadının (ve kadınsı erkeğin) orgiastik itikat tutkunluğuna bilhassa eğilimli olduğunu kaydetmiştir."[12] der. Histeri, rahim-deliliği anlamına gelmektedir (Yunanca *ustera*, "rahim"). Kadınlar kâhince sezgiyle görebilen birer tanrıça ve kâhindiler. Herodotos, İskitlerdeki Enareelerden, bir "kadın hastalığı"na, muhtemelen de cinsel iktidarsızlığa yakalanmış erkek yalvaçlardan söz eder.[13] Bir fenomen olarak kuzeye, Orta Asya'ya özgü sayılan şamanizme Kuzey ve Güney Amerika ile Polinezya'da da rastlanır. Şamanların cinsiyet dönüşümlerini anlatan Frazer, bu dönüşümün aşamalarını günümüzde cinsiyet değiştirmeye talip olanların geçirdiği cerrahî müdahalelere benzetir. Erkek, "bir kadın ruhu tarafından zaptedildiği"ni gördüğü rüyadaki dinsel çağrıdan öğrenebilir. Kadınsı bir konuşma tarzına, saç sitiline ve giyimine de uyum sağlayan erkek, son olarak kendine bir koca da bulur.[14] Mircea Eliade'a göre, içine kadın göğüslerini andıran topların dikildiği kadın kaftanı giyen Sibiryalı şaman "ritüel erdişiliğin" örneklerindendir ve *coincidentia oppositorum*

ya da karşıtların birliğinin sembolüdür.[15] Vahiyle transa geçen şaman bilincini yitirir. Böylece şaman, uzak diyarlara doğru kanatlanarak yiter ya da ölüp yeniden dirilmek üzere gözden yiter. O Şaman ki, cinsiyetleri kateden, zaman ve mekânı yöneten sanatçının arkaik prototipidir. Şaman kabul edilmeyen kaç tane modern transseksüel vardır? Belki de cerrahlardansa şairlere kulak verilmesi iyi olur.

Erdişil Yunanlı şaman Teiresias, uzun sakallı, kadın gibi sarkık göğüslü yaşlı bir adam olarak tasvir edilir. Homeros'ta, Kirke, Odysseus'a yeraltına inip bu kâhine danışmadıkça evine dönmeyi başaramayacağını bildirir. Sanki Teresias, ırksal belleğin yeraltı dünyasında cinsiyetleri birbirine kaynaştıran bir duyumsal bilgi bütünlüğünü temsil ediyormuş gibidir. *İlyada*'nın erkeksi efsunu geçip gitmiştir. *Odyssea*'da destanın kahramanını ilk olarak ağlarken görürüz. Bu şiirdeki başlıca erdemler, saldırgan eylemlerden ziyade kadınca bir sezgi ve sabırdır. Sofokles'in *Kral Oedipus* oyununda Teiresias, kahramanın eş-çiftidir. Teiresias ve Oedipus, istemeden bir dizi tekinsiz cinsel tecrübeyi başlatırlar. Veba ve sapkınlık gizinin anahtarı başlangıçta Teiresias'tadır. Ödipal aile romansı ile iltihaplanmış çoğul kimliklerini sırrını sadece o bilir: Oedipus, koca *ve* oğul, baba *ve* erkek kardeştir. Oedipus oyunun finalinde, ezoterik bilginin pahasını abartmasız kutsal bir kör adam olan Teiresias'a dönüşerek öder. *Çorak Topraklar*'da Apollinaire'i izleyen T. S. Elliot, Teiresias'ı modern anlamdaki cinsel mutsuzluğun tanığı ve kaynağı haline getirir.

Teiresias nasıl erdişil olmuştu? Kitaron Dağı'nda (bebek Oedipus'un terk edildiği aynı dağ) çiftleşmekte olan bir yılan çiftine ayağı takılmış ve bu nedenle kadına dönüştürülerek cezalandırılmıştır. Yedi yıl sonra, aynı yere gelir ve tekrar erkek olur. Efsane, ölümlülere yasaklanmış bir şeyi görmenin korkunç sonuçları olacağının teyididir. Aynı biçimde istemeden Artemis'i yıkanırken gördüğü için geyiğe çevrilen Aktaeon da kendi av köpekleri tarafından parçalanmıştır. Kallimakhos da, kazara Athena'yı çıplak gören Teiresias'ın kör edildiğini anlatır. Hesiodos ise şöyle anlatır: "Zeus ve Hera, cinsel ilişkiden erkeğin mi yoksa kadının mı daha çok haz duyduğu sorusunun cevabını verecek kişi olarak Teiresias'ı seçerler. Ve onun cevabı şöyledir: 'Erkek on sevişmenin ancak birinden zevk alır; fakat kadın on sevişmenin hepsinden zevk alır.' Bu cevap karşısında öfkeye kapılan Hera, Teiresias'ı kör eder, fakat Zeus ona kehânet yeteneği bahşeder."[16] Teiresias'ın hikâyesindeki en eski bölüm, kitonyen bir motif olan çiftleşen yılanlarla karşılaşmasıdır. Mitteki esrarengizlik ya da groteslik antik çağların aşırılıklarıyla kurulan bağın bir kanıtıdır. Zeus ve Hera'nın hane içi münakaşalarındaki şakacı komik tınının izleri, hikâyeye sonradan eklenmiştir. Mitlerdeki büyü, kitonyen dünyadan zuhur etmiş olan soğukluktur.

"Teiresias"ı, anneliği kabul eden erkek ya da erkek anne olan erdişil kategorisini niteleyen bir ad olarak zikrediyorum. O, klasik ırmak tanrılarının heykellerinde, modern popüler kültürde (televizyonun talk-show sunucuları) ve romantik şiirde (Wordsworth ve Keats) bulunabilir. Delfi kâhinesi daha ziyade kâhinimsi Yunan transseksüelliğine dair bir modeldir. Aeskhilos, Antik Akdeniz'in kutsal yeri olan Delfi'nin bir zamanlar kadın tanrılara adanmış olduğunu *Euminedes*'in açılışında rahibelerin hatırlattığını söyler. W. F. Jackson Knight'ın iddiasına göre, "Delfi kadın üreme organı anlamında" kullanılır.[17] Brezilya cangıllarındaki topluluklara varıncaya dek birçok kültürde delta [*üçgen şekli*] kadın cinsel organını sembolize etmek için kullanılmıştır. Delfi kâhinesine, Apollon'un bölgeyi ele geçirirken öldürdüğü dev sürüngen Pytho'nun adından türetilen Pythia ya da Pythoness adı verilmişti. Efsanelere göre kâhine, çürüyen kitonyen yılanın üzerindeki derin yarıktan yükselen koku nedeniyle delirmişti. Ama Delfi'de böyle derin bir yarık bulunamamıştır.

Apollon'un yüce rahibesi olan kâhine, zaten onun adına konuşurdu. Kraliyet ailelerinden ya da sıradan halktan hacılar Delfi'ye sorularla gelir ve oradan anlamını çözemedikleri cevaplarla ayrılırdı. Oedipus, babasıyla Delfi'den geri dönerkenki kavşakta – üç bin yıl öncesine dayanan korkutucu efsanenin doğuşundan beri Yunanistan kırlarında hiç değişmeden kalmış bir arazi parçası – karşı karşıya gelmişti. Vahiy bildiren kâhin, şiir tanrısının aracı ve çaldığı bir lirdi. E. R. Dodds şöyle der, "Pythia bir *entheos, plena deo*'ya dönüştü: Onun bedenine giren Tanrı, ses tellerini ve gırtlağını âdeta kendisininmişçesine kullanırdı, aynen modern ruhsal-medyumluktaki sözde "ele geçirme" gibi; Apollon'un Delfici sözlerinin, üçüncü değil de, her zaman birinci tekil şahısla ifade edilmesinin nedeni budur."[18] Bu Frazer'ın kendinden geçmiş şamanlara atfettiği karından konuşmacılığı çağrıştırmaktadır. Michelangelo, Rönesanstaki bir kadın savaşçı olan entelektüel ve şair Vittoria Colonna'ın kâhinliğini anlattığı madrigal karşılaştırmada: "Bir kadının içindeki erkek gerçekte bir tanrıdır ve onun ağzıyla konuşur" der. Delfi kâhini, bir erkeğin ruhu tarafından istilâ edilmiş olan bir kadındır. Âdeta büyük oyun ya da roman yazarlarının aklen gerçekleştirdikleri cinsel dönüşümler gibi onun kimliği de zorla alınır. "Pythoness" olarak tanımladığım bir başka erdişilik kategorisini en iyi yansıtan örnek kâhinleri çağrıştıran komedyen Gracie Allen'dir.

Ulu Ana, kadınsı dehşetlerin Gorgon ve Furialar gibi alt biçimlerinin kendisinden türediği temel imgesidir. Dişli vajina, tam da bu mitlerdeki cinsel endişenin karşılığıdır. Neumann'a göre bunun Kuzey Amerika yerlilerindeki anlatılışı şöyledir, "Korkunç Ana'nın vajinasının içinde etobur bir

balık yaşar; Korkunç Ana'yı yenerek vajinasının dişlerini kırıp böylece onu bir kadına dönüştüren erkek, kahramandır".[19] Dişli vajina, cinsiyetçi bir halüsinasyon değildir: Kadın ve erkek doğa ana tarafından yutulur, işte tıpkı insanlık gibi penis de vajinaya her girişinde küçülür. Dişli vajina, pagan mitinin Romantik yeniden canlanışının bir parçasıdır. Poe'nun, her şeyi yalayıp yutan, açgözlü, soğuk ve nemli girdabında anlatılan bilinçaltıdır. Bu durum, Huysmans'ın açıkça Fransız Dekadansının İncili sayılan *A Rebours* (1884) adlı kitabında da görülür; bir hayalperest, etobur bir çiçeğin "keskin kılıca benzer" yapraklarının "kanlı derinlikleri"nin içine, yani doğa ananın açık kalçalarına doğru tükenmişçesine çekilir.[20]

Yunan mitinde yer alan Gorgon da dişli vajinanın bir çeşididir. Arkaik sanatta, keskin koca dişli, dili dışarı fırlamış, sakallı ve sırıtkan bir kafa olarak tasvir edilir. Saçlarında ya da beline sarılmış halde yılanları vardır. İlkel dirimselliğin simgesi olan gamalı haç biçiminde hareket eder. Menopoz sonrası gelişen erkeksileşmeyi simgeleyen sakalı, *Macbeth*'in cadılarında ortaya çıkar. O bir bataklık alevi ya da ölümün kafasıdır, doğa ananın hayaleti andıran gece yüzüdür. "Korkutucu bedensiz baş", yüzyıllardır Gorgon'u kadın bedeni ile özdeşleştirmektedir.[21] Perseus efsanesi eski çağlara ait prototipi gizler: Kahraman, öldürülemeyecek ya da zapt edilemeyecek bir ganimet ele geçirir (*Resim 1*).

Medusa'ya bakmakla sadece erkekler taş kesilir, kadınlar değil. Freud bunu, ilk defa kadın cinsel organı gören erkek çocuğun hissettiği "iğdiş edilme korkusu" ile özdeşleştirir.[22] Richard Tristman, erkeklerin pornografi tüketimine bulaşmış olmasını, kadının kayıp penisinin aranışı ya da dikkatle araştırılması olarak tanımlar. Kadınlık organlarının bir yarayı çağrıştırması, argodaki "kesik" ya da "yarık" terimleriyle açıkça dillendirilir. Huysmans, genital çiçeği "etteki iğrenç yara" olarak nitelendirir. Çiçek, ağız, yara: Gorgon Meryem'in gizemli gülünün karşıt imgesidir. Kadının genital yarası, kadınsı topraktaki oyuktur. Yılansı Medusa, huzursuz bereketiyle doğanın yeraltında kök salan dikenli bitkisidir.

Gorgon adı, "müthiş, korkunç, yırtıcı" anlamındaki *gorgos* sıfatından gelir. Göğsünde ve kalkanında Perseus'un armağanı Gorgon başını taşıyan Athena'nın unvanlarından biri Gorgopos'dur, yani "vahşi bakışlı, müthiş". Bu baş, eski gemilerin pruvalarına resmedilen büyük göz gibi, kötü ruhları uzak tutan bir nazarlıktır. Jackson Knight'ın dediğine göre, gorgonyenler, "Kalkanlarda, savaş atlarının eyerlerinde ve ocakların üzerinde kötü güçleri kovması amacıyla muhafaza edilirdi."[23] Jane Harrison, Gorgon'un başını ilkel âyin maskeleriyle mukayese eder: "Onlar korku ve 'kurtulma'ya dayanan dinin doğal eyleyicileriydi... Bu maskelerin işlevi, kötü bir şey yaparsanız, sözünüzden dönerseniz, komşunuzdan çalarsanız, savaşta karşı tarafa geçerseniz *sizin* için ebediyete kadar kalacak olan



1. *Perseus Medusa'nın Başını Keserken*,
Selinus'taki tapınaktan, Sicilya, MÖ yaklaşık 550–540.

çirkin yüz yaratmaktı; ama iyi olduğunuzda *sizi* korurdu."[24] Bu türden nazarlıklar, nazara inancın hâlâ câzibesini koruduğu İtalya'da çok yaygındır. Evlerin mutfaklarına vampirleri uzak tutmak için sarımsaklar asılır, boyunlara ise el şeklinde altın kolyelerle, kırmızı ya da altın rengi boynuzlar takılır. Akdenizli, kitonyen dünyayı tapınçsallaştırmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir.

Nazarlık anlamında gorgonyeni iki temel biçimde kullanıyorum. Sanat ve din, zihnin aynı bölümünden kaynaklanır. Kutsal tapınç sembolleri sanatsal deneyime kolayca katılır. Benzersiz ya da büyük ölçüde özgün sanatçılar genellikle kötü ruhları kovan bir sanatı icra ederler. Örneğin, *Mona Lisa*, Fransız kralının sarayında ölene dek tablosundan ayrılmayı reddeden (tablo bu sayede Louvre müzesindedir) Leonardo için kötü ruhları ko-

van bir rolü üstleniyordu. Amansız doğa manzarasına hâkim çok anlamlı Mona Lisa, acımasız doğanın dik dik bakan hükümranı olan bir gorgonyendir.

İkinci bir nazarlık: Joyce'un yoğun modernist üslubu. Joyce'un biricik meselesi İrlanda'dadır. Yazdıkları hem tahammül edilmez tinsel bağımlılığa karşı bir protesto ve hem de kendisini kıskıvrak bağlayan gücün ironik ölümsüzleştirilmesidir. İrlanda bir Gorgon'dur, Joyce'un sözleriyle "Yavrusunu yiyen Dişi Domuz"dur. Knight, Yunan evlerinin labirenti andıran kıvrımlı tasarımını, İngiliz evlerinin eşiklerindeki tılsımlı "karmaşık iplerle" karşılaştırır: "âdeta labirenti andıran yolların saldırganları engellemekte işe yarayacağı gibi, evlerin de karmaşık desenler sayesinde hırsızlardan korunabileceğine inanılırdı".[25] Dolambaçlı söylem: Joyce'un nüfuz edilemez saldırganlığı, Harrison'un deyişiyle "korku ve 'savuşturma' üzerine temellenen dinin'" efsunlanmış simgesidir. Nüfuz edilemez olan modern üslubun ilk yaratıcısı olan Henry James'i daha sonra inceleyeceğiz. İşte burada tam bir geriye dönüşle Ulu Ana'ya yeniden geliyoruz; James'in dekadan geç dönemini üslubunun, ana tanrıçanın hadım-rahibinin güçlü ritüel travestiliği tarafından işaretlendiğini düşünüyorum.

Üçüncü nazarlığım: Virginia Woolf'un bir hayalet dansı, bir dua ve şeytan kovma âyini olan romanı, *Deniz Feneri.* Woolf'un günlüğünden:

> Babanın doğum günü. 96, 96 olacaktı, evet bugün; ve 96 yaşında olabilirdi; insanın tanıdığı başka insanlar gibi: Ama şükür ki olmadı. Onun hayatı benimkini tümüyle bitirebilirdi. Ne olacaktı? Yazı yok, kitaplar yok – tahayyül edilemez.
>
> Eskiden her gün onu ve annemi düşünürdüm; ama *Deniz Feneri*'ni yazmak onları zihnime gömdü. Şimdi zaman zaman geri geliyor, ama daha farklı bir biçimde. (Bunun doğru olduğuna inanıyorum – yani onların ikisine de saplantılı bir biçimde bağlandığıma; ve onlar hakkında yazmanın zorunlu bir edim olduğuna.)[26]

Nazarlık, ölülerin yaşayanlara tasallutuna engel olur. Hatırlarsak, Odysseus'un annesinin hayaleti kana susamıştı. Woolf, duygusuzca, babasının ömrünün fazla uzamamasını diliyor. Hayat mücadelesi Sadece bir iktidar mücadelesidir. *Deniz Feneri suretlerle*, ataların masklarıyla doludur. Romalılar bu maskları yatak odasından uzak tutmak gayesiyle orta avluya koyarlardı. Aile romansına göre, *Deniz Feneri* kişinin kendine ait bir mekân yaratabilmek için kapalı tutması gereken ocak kapağıdır. Roman ikinci bir ritüel temayı da içerir: Eleusis söz konusu olduğunda *heuresis* ya da Demeter aracılığıyla Persofone'yi "yeniden bulmak". Anne ve kız *Deniz Feneri*'nde yeniden bir araya gelirse de, bu sadece vedalaşmak içindir.

Artık gorgonyen için bulduğum ikinci temel kullanıma gelebiliriz. Dik

dik bakan çirkin Gorgon, *daemonik göz*dür. O kitonyen doğanın felç edici hayvanî gözüdür; vampirlerin ve iğfal edicilerin parlayan, hipnotize edici gözüdür. Sivri dişli Gorgon, *yiyen gözdür*. Başka bir ifadeyle, göz biyolojinin tahakkümündedir. O, açlık çeker. Ben, Batının düşünen, kavramsallaştıran yeni bir göz; sanatın gözünü yarattığını göstereceğim. Bu göz Mısır'da doğmuştur. O Apollonca güneş çemberidir; aydınlatır ve idealize eder. Apollon gündüzün, Gorgon gecenin gözüdür. Yunan'ın Apollonlaşmasının kökenleri Mısır'dadır. Yunan'ın fikirleri, Mısır biçimselliğinin mahlûkatlarıdır. Mısırlılara ait fikirlerin olmadığı hakikate uygun değildir. Önce de bahsettiğim gibi, imgeler fikir içeriyordu. Batı imgelemi, Mısır imgeleriyle yaratılmıştı. Mısır, insan gözünü özgürleştirmiştir ve ilâhlaştırmıştır. Apollonca göz, doğa ananın açık, kanlı ağzı karşısında beynin zaferidir.

Gorgon'unki gibi sembolik bir zenginliği sadece Sfenks içerir. Mısır'da yumuşak başlı erkek Sfenksler bulunur, ama en meşhuru yarı yılan Ekidna'nın köpek donundaki kendi oğlu Orthus ile ensest ilişkisinden doğan dişi Sfenks'tir. Sfenks'in bir kadın başıyla göğsü, ejder kanatları ve aslanpençesi ile bacakları vardır. Adı "Boğan" anlamına gelir (Yunanca *sfiggo*, "boğmak"). Doğanın bu anlaşılmaz gizemini hiçbir erkek çözemez, bilmeceyi sadece Oedipus çözer, ama en sonunda Oedipus'u da alt edecektir. Gorgon göze hükmeder, ama sözcüklere hükmeden ve sözcükleri durdurabilen Sfenks, sözcükleri daha dile gelemeden gırtlakta öldürür. Sfenks'i uzaklaştırmak isteyen şairler, Esin perisine (Musa) başvururlar. Romantisizmin önemli korku hikâyeleri arasındaki Coleridge'in *Christabel*'inde, Esin Perisi ve Sfenks güçlerini birleştirdikten sonra cinsiyetini de değiştirdikleri şairi, dilsizleştirirler. Doğmak ilk nefesi almak demektir, ancak doğanın Sfenks'i bizi daha rahimdeyken nefessiz bırakır.

Ulu Ana'dan türeyen başka alt biçimler gruplar halinde sınıflandırılır. Furialar ya da Erinyler öç alıcılardır. Homeros'ta belli bir biçimden yoksunlarken, ilk kez *Oresteia*'da bir biçim kazanmışlardır. Hesiodos, Furiaların, Uranüs'ün oğlu Kronos tarafından iğdiş edilişi sırasında dünyaya düşen kan damlalarından doğduklarını söyler. Onlar toprağın acımasız kitonyen tezahürleridir. Fışkıran meni motifi, Medusa'nın kesik başından akan kandan doğan Pegasus'un oluşuyla tekrarlanır – bu Gorgon'un yarı-erkekliğini düşündürür. Eski ritüellerde, toprağın verimliliğini arttırmak amacıyla ya boğaz kesilirdi ya da tarlaya doğrudan kan akıtılırdı. Çirkin, barbar Furialar, Afrodit'in birinci dereceden kuzenleridir. Afrodit de bir başka meni fışkırmasından, Uranüs'ün denize düşen kesik organlarının çıkarttığı köpüklerden oluşmuştur. Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu*'nda anlattığı konu, onun bir deniz kabuğunun içinde kıyıya ulaşmasıdır. Dolayısıyla Afrodit, kitonyene olan bağlarından arınmış bir Furiadır. Furialara

köpeğinkini andıran salyayı yakıştıran ise Aeskhilos'tur: Gözlerinden irin akar. Onlar, kapanmayan yaralarıyla birer daemonik göz, doğanın kokuşmuş rahmidir.

Harpyalar, Furiaların hizmetçileridir. Onlar, döküntüleriyle erkekleri kirleten birer "Kapıp kaçan", (*harpazo*, kapan kelimesinden) kanatlı korsanlardır. Kadınlığın, kendini beslemek için ele geçiren ve katleden yüzünün temsilcileridirler. Alfred Hitchcock'un kötücül doğa hakkındaki büyük destanı *Kuşlar* (1963) filminin arketipik kudreti, aynı zamanda hem kadın hem de kuş biçiminde yansıtılan Harpyaları yeniden canlandırmasından kaynaklanır. Keres, hastalık ve kirlilik taşıyıcıları olan dişi Harpyaları akla getirir. Onlar kitonyen dünyanın sisinden çıkıp gelen davetsiz misafirleridir. Belirsiz kalmışlardır, çünkü Yunan sanatı ve edebiyatı onlara bir biçim ve hikâye atfetmemiştir. Fakat bu belirsizlik Sirenler'in elinde erotik bir hal kazanmıştır. Onlar da arkaik sanatta âdeta Harpyalar gibi görünen dişi başları, eril sakalları olan kuşlar biçiminde tasvir edilen birer mezarlık yaratığıdır. Tabiî Homeros'un Sirenleri, cazibeleriyle akıllarını başlarından aldıkları denizcilerin kayalıklara çarpmalarına neden olan şarkıcılardır: "Kemiklerinin üzerlerinden hâlâ etler sarkan erkek iskeletlerinden meydana gelen yüksek bir çayırın üzerinde otururlar."[27] Sirenler maddenin zaferidir. Erkeklerin tinsel yolculuğu, anadan doğma bedenlerinden oluşan bir çöplükte biter.

Dişi canavarların bazıları aslında çoğulken zaman içinde tekilleşmiştir. İki cinsiyetli bir Yunan ve Roma kötücül ruhu olan ve kaçırdığı çocukların kanını içen Lamia da bir zamanlar tek bir kişilik değil, çocuk katili Mormo gibi çok sayıda kötücül ruhun cins adı idi. Joseph Fontenrose, Lamia'yı "ormanlardan ve derelerden yükselen *phasmata*" olarak anarken, Mormonları "başıboş *şeytanlar*" tanımıyla ifade eder.[28] Çocuk hırsızları arasında yer alan Gello ise, Yunan bâtıl inancındaki yerini hâlâ korumaktadır. Geceleri ortaya çıkan vampir Empusa, avıyla önce sevişir ardından da yerdi. Verdiğimiz bu örnekler mitolojinin orta yoludur. Tarih öncesi karanlığın içinde koşuşan hayaletler ve cin sürüleri, kişilikler biçiminde belirmeye başlar. Ama bunun için şahsiyetler, öncelikle popüler hayâl gücüyle ya da büyük bir ozanla yoğunlaştırılmalı ve işlenmelidir.

Kirke her şeyi Homeros'a borçludur. Hayatını domuzlar arasında geçiren bir İtalyan büyücü kadının görkemi, sinematik çekicilik aracılığıyla iyice yüceltilmiştir. Soğuk taş evinde beyler gibi hüküm süren Kirke, bebekliğin çamurunda homurdanan erkek uyruklarına fallik âsasını sallar. O, cinselliğin hapishanesi, çalılıklar içinde kalmış bir mezardır. Kirke'nin İbranilerdeki benzeri, adı "geceye ait" anlamına gelen Lilith, Âdem'in ilk karısıdır. Harold Bloom, Lilith'in aslen cinsellikte üstünlük arayışındaki Bâbilli rüzgâr cini olduğunu söyler: "Erkeklerin Lilith adını verdikleri su-

ret, kadın bedeninin güzelliği karşısında duyulan dehşetle şekillenmiştir; kendi bedenlerininkinden daha üstün olduğuna inandıkları bir güzellik."[29] Afrodit gibi, Kirke ve Lilith de güzeli yaratan çirkindir. Doğanın Medusagil acuzesi, sanatın salonunda onun maskesini takar.

Kirke, Odysseus'a cinsel olarak boyun eğdikten sonra, ileride karşılaşacağı tehlikeler konusunda onu uyarır. Skylla'yı seçkin bir dille tarif eder, çünkü on iki ayaklı, altı başlı, üç sıra dişleriyle denizcileri gemilerinde kapıp parçalayan bir kayalık canavarı olan Skylla, onun evi dışındaki alter egosudur. O'da Harpya gibi, kapıp kaçandır: ısırıp çiğneyen kadınca iştâhtır. Skylla'nın dişi eşi Kharybdis onun aynadaki ters yansımasıdır. Günde üç kez emen ve kusan katil girdap, doğa ananın anafor misalini andıran dölyatağıdır. Belli ki Poe'nun *Maelström'e Düşüş*'deki kahramanının içine sürüklendiği girdap da Kharybdis'ten başkası değildir. Skylla'nın bacaklarının gelişimini engelleyen ve karnını da "kapan ağızları olan" köpeklerle kuşatan da Ovidius'un Kirke'sidir.[30] Skylla bir dişli vajina ya da cinselliği öne çıkan bir dişi kurt haline gelir. O Milton'un *Kayıp Cennet*'inde, Cehennemin kapılarında bekleyen, belden yukarısı güzel bir kadın, belden aşağısı bir akrep iğnesiyle sonlanan pullu bir yılan halindeki Günah'tır. Beli kendi rahminde yuvalanmış olan uluyan cehennem köpekleriyle çevrelenmiştir. Köpekler, Kızılderililerin insan etiyle beslenen balıkları gibi, doymak bilmeyen ve yiyip bitiren şehvettir. Cinsel yanılsama kişiyi Skylla ve Kharybdis'e götürür. Cadı mizaçlı Goneril'in yüzüne ak bir sakal takan Kral Lear, kadını belden aşağısı hayvan olan erkekleri cehenneme çeken leş kokulu bir "kükürt ocağı" halinde görür (IV. Vi. 97-135). Câzibe iğrenmedir, zorunluluk da esaret.

Ulu Ana'nın baş havarisi, oğlu ve sevgilisidir; Yakın Doğu mistik dininin ölen tanrısıdır. Neumann, Attis, Adonis, Tammuz ve Osiris için şunları ifade eder; "Onun tarafından sevilmiş, katledilmiş, gömülmüş ve yasları tutulmuştur ve sonra onun içinden yeniden doğmuşlardır." Erkeklik, doğanın bitimsiz döngüsüne kapılmış bir gölgedir sadece. Genç erkek tanrılar, "Ulu Ana'nın fallik eşlikçileri, kraliçe arının hizmetindeki erkek arılardır ve dölleme görevlerini yerine getirdikleri anda öldürülürler." Ana sevgisi, sarıp sarmaladığı her şeyi boğar. Ölen tanrılar "mitolojilerde gelincikler, nergisler, sümbüller ve menekşelerle sembolize edilen narin çiçeklerdir."

> Baharın kişileştirilmesi olan gençler, Ulu Ana'ya aittir. O'nun doğurduğu oğullar oldukları için O'nun kölesi ve malıdırlar. Bunun sonucu olarak da Ana Tanrıça'nın seçilmiş yalvaçları ve rahipleri hadımdır... Sevmek, ölmek ve iğdiş edilmek onun nazarında aynı şeydir.[31]

Erkeklik, Ulu Ana'nın bir yönü olarak ondan doğar ve onun iradesi ile verilip, geri alınır. Oğlu, onun tapıncındaki hizmetkârlardan biridir. Onun ötesinde gidecek yer yoktur. Annelik varlığı sarıp sarmalar.

The Golden Bough'un ihtiyatlı bir bilgelikle ileri sürülen en parlak kavrayışı, Frazer'ın İsa ile ölen tanrılar arasında kurduğu benzerliktir. Hıristiyanlığın ölüm ve kefaret ritüelleri, pagan gizem dininin izleridir. Frazer şunları söyler; "Yunan sanatçılarının yarattığı o acılı tanrıça figürü ile kolları arasında son nefesini vermek üzere olan sevgilisini tutan insan figürü Hıristiyan sanatındaki *Pieta*'yı hatırlatır; dahası ona modellik etmiş olabilir."[32] Erken dönem Hıristiyan ve Bizans İsaları erkeksiydiler, fakat Kilise'nin Roma'ya yerleşmesinin ardından İtalya'nın varlığı görünür olan paganizmi de etkisini göstermeye başladı. İsa'nın Adonis'ten farkı kalmadı. Michelangelo'nun *Pieta*'sının dünya sanatının en popüler eserleri arasında yer almasının hikmeti, tarih öncesi anneliğin pagan çağrışımlarını içeriyor olmasıdır. Meryem kırışıksız yüzü ile daima genç ve bâkire kalan ana tanrıçadır. Hastalıklı görünen zarafeti içinde aristokratik el ve ayaklarıyla İsa, dikkat çekici biçimde kadınsıdır. Michelangelo'nun ölmek üzere olan erdişil tanrısındaki cinsellik ve din, paganistçe birbirine geçmiştir. Ezici elbisesi içinde acı çeken Meryem, kendinden olma oğlunun tensel güzelliğine hayranlıkla bakar. Âdeta bir camı andıran saydam çıplak kol ve bacaklarıyla Meryem'in kucağından kayan Adonis, gücünü ölümsüz annesine vererek geldiği toprağa döner.

Freud, "İlk cinsel güdümüzü dolaysızca annemize yöneltmek, muhtemelen hepimizin kaderidir" der.[33] Her yaşam öyküsünün ve evrendoğum mitinin başlangıcında ensest vardır. Aslında kendine yakıştırdığı kadını bulan erkek, annesini bulmuş olur. Tabiî erkeğin evlilikteki efendiliği, bizatihi yarattıklarının davranışını ve tavrını cesaretlendiren kadınların beslediği bir toplumsal yanılsamadır. Bütün evliliklerin duygusal özü bir oğul ve bir ana *pietasını* içerir. Poe'de, James'de görüldüğü ve Tennessee Williams'ın vahşi bir tarih öncesi bahçeyi yöneten kraliçenin bir estet olan eşcinsel oğluyla evliliğini, oğlunun âyinsel biçimde öldürülüşünü ve kraliçenin oğlundan sonra yasa bürünmesini anlatan *Geçen Yaz Birdenbire* adlı eserine benzer biçimde, ana tapıncının içerdiği arkaik ensestin izlerini arayacağım. Kadının dinamizmi doğanın yasasıdır. Toprağın kocası, yine toprağın kendisidir.

Batı kültüründeki yerleşik paganizm modern eğlence işletmeciliğinde tam canlılığını kazanır. Erkek eşcinsellerin kadın süper starların çevresinde tapınçlar oluşturması, geçmişi elli yıldan fazla olan tuhaf bir olaydır. Erkek ve kadın eşcinseller grup olarak karşılaştırıldığında, Amerika'da sanat ve edebiyattan çok softbol ile ilgileniyormuş gibi gözüken lezbiyenler arasında erkek eşcinsellerin bu davranışının bir benzeri görülmez. Ka-

dın süper star hem bir tanrıça, hem de evrensel bir ana-babadır. Kadınların oynadığı kabare parodileri büyük yıldızların erdişiliğini eksiksizce sergiler. Mae West, Marlene Dietrich, Bette Davis, Eartha Kitt, Carol Channing, Barbara Streisand, Diana Ross, Joan Collins, Joan Rivers: Bunların hepsi de, tavır ve görünüşte incelikli müphemlikleriyle soğuk erkek iradesine sahip kendiliğinden yüce kadınlardır. Judy Garland eşcinsel erkekler arasında yaygın bir histeriye neden olmuştu. Medya haberlerinde, garip çığlıklar, sahneye taşan toplu aşırılıklar ve havada uçuşan çiçek buketlerinden söz edilirdi. Bunlar, iğdişlerin tanrıçaların tapınaklarında sahnelediği orgiastik törenlerdir. Fotoğraflarda görüldüğü haliyle, Garland'ın parıltılı kostümünün önünde poz veren, vecd halindeki erkekler âdeta Ulu Ana'nın travesti müritlerini andırırlar. Benzer törenler, Amerikalı eşcinsellerin maçolaştıkları yetmişli yıllarda azalmıştır. Tabiî ben daha genç erkekler arasında, yaratıcı hassasiyete doğru bir dönüş algılıyorum. Buna rağmen tapınçlaştırma, en gözde divaları çalkantılı bir hayat süren Maria Callas olan eşcinsel opera hayranları arasında hâlâ yaygındır. Bu olay, yani pornografi ve sapkınlık benzerleri, erkeklerin cinsel kavramsallaştırma eğilimlerinin sanatın kökenindeki biyolojik bir melekeyle izah edilebilir. Sayısız yaşam üstünde Birçok hayatı tehdit eden bu hastalığın sonuçlarından biri de, uzak durmalarına rağmen eşcinsellere şamanlara has ölümcül bir kimliğin reva görülmesi ve birer kurban olarak toplum dışına itilmeleridir. Kadın star tapıncında olduğu biçimiyle, cinsel fikirlerin gerçeğin dışındaki üretiminin kültüre katkısı, benzer fikirlerin yatak odası ya da barlardaki ifade edilişinden daha etkindir. Sanat, sanatçının bizzat kendisini tahrif etmesiyle gelişir. Giderek artan olumsuz eşcinsel deneyimler sanat alanıyla daha fazla ilişkilenirler.

Batı sanatından ilk örneğimiz Eski Taş Devri'nden kalma Willendorf Venüsü denen küçük heykelciktir (boyu $4^{3/8}$) (*Resim 2*). Avusturya'da bulunan bu heykelcikte ilkel toprak tapıncının bütün tuhaf yasalarına şahitlik ederiz. Kadın, put ve nesne, tanrıça ve tutsaktır. Kendi bereketli bedeninin muazzam kitlesi içine gömülmüştür.

Willendorf Venüsü'nün böyle adlandırılması komiktir, çünkü bütün ölçütlere göre çirkindir. Ama onun yapıldığı dönemde güzellik, henüz sanat için bir ölçüt değildir. Eski Taş Devri'nde, sanat büyüdür, arzulanan nesnenin bir yeniden yaratılış ritüelidir. Mağara resimleri, başkalarının görmesi amacıyla çizilmemiştir. Onların bizim nezdimizdeki güzelliği tesadüfidir. Taş kabartıları ve yarıkları, çeperler, bizonlar ve ren geyikleriyle doldurulur. O zamanlar sanat bir dua, bir yakarıştan ibaretti: Doğa ana, izin ver de insanın yiyeceği hayvanlar geri dönsün. Mağaralar tanrıçaların bağırsakları, sanat bir cinsel reçete, nihayet bir dölleme idi. Bir ritim ve



2. *Willendorf Venüs'ü*, MÖ yaklaşık 30.000.

canlılığı içeriyorsa da görsel bir statüsü yoktu. Sanatın henüz göz ile ilişkisinin kurulamadığı o günlerde, sert bir taşın yontulmasıyla yapılan ve tapınç imgesi Willendorf Venüs'ü güzellikten yoksundur. Onun şişmanlığı, kıtlık zamanlarında bereketin sembolüydü. O, insanın kurtuluşunun doğrudan kendisine bağlı olduğu, doğanın bolluğudur.

Willendorf Venüsü mağarasını yanında taşır. Kördür ve maskelidir. Mısır koçanını andıran saçları tarımın keşfedilmesini haber verir. Alnı kırışıktır. Yüzünde herhangi bir ayırt edici özelliğin olmayışı ise ilkel cinselliği ve dinin gayri şahsiliğini göstermektedir. Henüz ortada psikoloji ve kimlik yoktur, çünkü toplum ve bağlılık da söz konusu değildir. Kötü hava şartlarının etkilerinden korkup kaçan erkekler siner. Willendorf Venüs'ü doğada görülebilirdir ama bilinmeyen olması nedeniyle gözlerinden de yoksundur. O öldüren ve yaratan olmasına rağmen mesafelidir. Öylesine taşmış ve sarkmış görünen heykelcik, ritüel görünmezliktir. Gözü engeller. O, arkaik gecenin bulutudur.

Kabarık, şişkin, biriktiren. Willendorf Venüsü, kendi karnının üzerine kıvrılır; doğanın sıcak kazanına eğilir. Onun gebeliği daimidir. Her zaman kuluçkadadır. O tavuk, folluk ve yumurtadır. Latince *mater* ve *materia* yani anne ve madde, etimolojik kökeni ortaktır. Willendorf Venüsü, bebekleri koşulsuzca şekillendiren ilksel pislik olarak doğa anadır. O, kadındır elbette, ama kadınsı değildir. En eski güç ile şişirilmiş, büyük umutlarla kabartılmıştır. Ayakları yoktur. Dikine yerleştirilmiştir, devrilecekmiş gibi durur. Hareketsiz bir kadındır; o şişkin göğüsleri, karnı ve kalçalarının ağırlığı ile devrilecekmiş gibi durur. Milo Venüsü gibi, Willendorf Venüsü'nün de kolları yoktur. Taşa kazınarak yapılan gövdeye bitişik olan yassı yüzgeçten kollar, kullanışlı değildir. Parmakları, dolayısıyla âletleri de

yoktur. Erkeğin aksine, ne gezip dolaşabilir ne de inşa edebilir. O üzerine tırmanılabilen ama kendisi asla hareket edemeyen bir dağdır.

Venüs tekbenci, benmerkezcidir. Dişilik, kendi kendini tanımlayan, kendini kopyalayandır. Delfi'ye şekilsiz, kutsal bir taşın damgaladığı arzın merkezi ifadesi yakıştırılırdı. Son Kartaca Savaşı sırasında sırf şehri esirgemesi amacıyla, kara bir göktaşından yapılmış olan ilkel bir Kibele heykeli ta Frigya'dan Roma'ya taşınmıştı. Muhtemelen Zeus'un-gönderdiği ve Troya'nın kaderinin bağlı olduğu Athena heykeli Palladium da bir meteordu. Bugün, Mekke'deki Ulu Camii'nin iç kutsal mekânı Kâbe'de de, İslâm'ın en kutsal yadigârı olan göktaşı, Karataş [*Hacer-ül Esved* –*ç.n.*] bulunmaktadır. Willendorf Venüsü de bir çeşit göktaşı; ilginç, yumrumsu ve mistik bir nesnedir. Delfi'deki arzın merkezi, bir koni, dölyatağı ve arı kovanı idi. Willendorf Venüsü'nün örgülü başı da arı kovanını hatırlatır – daha o zamandan Fransız yargıçların peruklarının ve 60'ların hareketli, kabarık saçlarına dair fikir verir. Venüs sadece kendi sesinin duyulduğu, her günün kraliçesi, bütün mevsimlerin kadınıdır. O uyur. O kış uykusu ve hasattır; o yılın taşıyıcısıdır. Yumurtayı şekillendiren Venüs çemberler içinde düşünür. Zihin, maddeye bağlıdır.

Cinselliğin aşağı dünyalara iniş, gök tapıncından, toprak tapıncına doğru günü gününe yapılan bir batış olduğunu söylemiştim. Cinsellik, karınla ilgilidir, tiksindirici ve daemoniktir. Willendorf Venüsü, aşağıya iner, kendi labirentinde gözden kaybolur. O, toprağın örttüğü yumru bir köktür. Kenneth Clark, kadın nülerini Bitkisel ve Billursu Afrodit olarak gruplandırır. Hareketsiz ve kendiliğinden üreyen Willendorf Venüsü, cinselliğe mani olmayı ve bitkisel doğanın temsilcisidir. Oral sekse onun ibadethanesinde tapınırız. Kendimizi toprak ananın derinliklerinde hissederiz, ama ne düşünür ne de görebiliriz. Venüs kasıkların çifte deltasında giderek küçülür; dizleri, geniş kalçalı, doğum yapmış kadının leğen kemiklerinin keskin açısında kenetlenir; onun zorlanmadan koşmasını engeller. Kadının salınımı, çamurun içinde debelenen ve akışkan doğanın yeraltı nehrinde yüzen Willendorf'un ördeksi paytak yürüyüşünü çağrıştırır. Cinsellik, bir deneme, ölçüm, salgılama ve taşkınlıktır. Venüs, su dolu kesesinde yarı uykulu ve dikkatlidir, dışarıdan gelen tıkırtıları dinler ve toprağı kontrol etmeye devam eder.

Willendorf Venüsü sadece kadınca bir deneyim midir? Evet. Kadın onun dalgalı, su dolu gövdesinde tuzağa düşmüştür. Kendi ötesindeki bir şeyi, ama yine de içinde barındırdığı şeyi dinlemeli ve ondan bir şeyler öğrenmelidir. Kör, dilsiz, kafasız, kolsuz, çarpık dizli Willendorf Venüsü, cinsiyete dair bunaltıcı bir model gibi görünmektedir. Oysa kadın, bizi sinesine çağıran toprağın cazibesi tarafından sıkıştırılmıştır. Michelangelo'nun eserlerinde, en sevdiği temalardan biri ve takıntısı olan kötücül çe-

kiciliği göreceğiz. Batıda, sanat doğanın aşırılığıyla yontulmaktadır. Batılı zihin tanımlamaları yapar. Yani ayrım çizgileri çeker. Bu Apolloncalığın kalbidir. Willendorf Venüsü'nde ise hiçbir çizgi yoktur; sadece kıvrımlar ve yuvarlaklıklar vardır. O doğanın biçimsizliğidir. O, benim Dionysos'ta tanımladığım zehirli bataklığa gömülmüştür. Hayat daima sefâlet içinde başlar ve biter. Aksak, yavaş ve pasaklı Willendorf Venüsü, kızışmıştır, o doğa ananın rahim mezarıdır. Çanların kimin için çaldığını hiç sormayın. Onlar, sizin için çalıyor.

Güzellik nasıl doğdu? Gözü baskılayan toprak tapıncı, erkeği annelerin karnına hapseder. Doğada güzel olan bir şey olmadığında ısrar ediyorum. Doğa, kaba ve fırtınalı ilksel güçtür. Güzellik doğa karşısındaki silâhımızdır; onun aracılığıyla nesneler yapar ve bu nesnelere sınır, simetri ve oran veririz. Güzellik, doğanın akışını durdurur ve dondurur.

Güzellik, birlikte hareket eden erkekler tarafından imâl edilmiştir. Yakın Doğudaki dünyanın bilinen ilk daimî yerleşim yeri Eriha kentinin kuruluşunun (MÖ 8000) ardından, köyler, kaleler ve şehirler, dünyaya yayılmıştı. Yine de Mısır'ın ortaya çıkışına dek sanat doğaya olan köleliğinden kurtulamadı. Yüksek sanat faydacı değildir. Kısaca sanat nesnesi, ritüalizmini muhafaza etmekle birlikte başka bir şeyin aracı değildir. Sanat nesnesinin imtiyazı güzelliktir. Nesnenin kendisi, âdeta tanrı gibi kendi başına bir varlıktır. Güzellik, sanat nesnesinin içinden çıkan ışıktır. Onu gözümüzle algılarız. Güzellik, bizi hapseden kasvetli bedeni-kılıfımızdan kaçış yolumuzdur.

Mısır, bir devlet kurmakla güzelliği de kurdu. Kefren'in hükümranlığı (MÖ 2565) Mısır sanatına, İsa zamanına kadar devam eden bir geleneğin üstün üslubunu kazandırdı (*Resim 3*). Firavun devletti. Gücün yaşayan bir tanrı olarak tek bir kişide toplanması, büyük bir kültürel ilerlemeydi. Ortaçağın belâlı baronlarını hatırlatan biçimde, kan davalı kabile şefleri arasından bir kralın belirmesi, tarih açısından daima ileriye doğru atılmış bir adım olarak kabul edilir. Milliyetçiliğin yerel dar kafalılık karşısında baskın çıkması, ticaret, teknoloji ve sanatın faydasına olmuştur. İlk totaliter rejim olan Mısır, tek-adam yönetimini de bir *hüner* haline getirmiştir. İşte Batılı bakışı doğuran da bu *hüner*'dir.

Gövdesi halk olan devletin başı, tek başına yöneten kraldır. Firavun, bir ân bile kırpılmayan bilge gözdür. O dağınık yığınları birleştirir. Bir coğrafî zafer olarak aşağı ve yukarı Mısır'ın birleşmesi, insanın ilk odaklanma, yoğunlaştırma ve kavramsallaştırma deneyimidir. Toplumsal düzen ve toplumsal düzen *fikri* ilk kez belirir. Mısır, tarihin ilk hiyerarşisinin romansıdır. Yüce ve kutsal Firavun, hayatın manzarasını seyreder. Fira-



3. *Kefren*. Giza Piramitleri'nden, MÖ yaklaşık 2500.

vun'un gözü toplumsal piramidin zirvesinden bakan bir güneş diski idi. Onun bir *bakış açısı*, Apollonca bir görüşü vardı. *Görüntü* büyüsü, Mısır'da icât edilmiştir. Krallığın gizemi, kavmi (*nation*) bir arada tutabilmek amacıyla binlerce mili kaplamalıydı. Kavramsallaştırma ve tasarım: Mısır'da, modern sinemada sonlanacak bir tür olarak çağımıza efendilik eden kuralcı Apollonca çizgiyi oluşturmuştur. Mısır, güzellik ve çekiciliği güç, gücü de güzellik olarak icât etmiştir. Güzel İnsanlar sıfatını ilk

alanlar Mısırlı Aristokratlardı. Hiyerarşi ve erotizmin birbiri içinde eridiği Mısır, Batının hiçbir zaman vazgeçemediği bir pagan bütünlüğü üretmiştir. İlerleyen zamanlarda ise, Hiyerarşik düzenlerin ayrışmış ve fakat tarafların ortak müdahaleci eros'u, Batının en karakteristik sapkınlıklarından biri olarak Hıristiyanlığın cinsellik üzerindeki tabuları aracılığıyla şiddetlenmiştir. Mısır, şahsiyeti ve tarihi ilahileştirir. Avrupa'ya Yunanistan'dan geçen ilahileştirme düşüncesi, Batı ve Doğu kültürleri arasındaki başlıca ayrım olarak kalmıştır.

Ak sayfa üstünde kara çizgi. Çölü keserek akan Nil, Batı kültüründeki ilk doğru çizgidir. Mısır, doğanın karmaşıklığını delip geçen fallik bir zihinsel hat olan doğrusallığı keşfetmiştir. Mısır'ın otuz kraliyet hanedanı tarih ırmağı üzerine ardı ardına dizilen çağlayanlar nakşetmiştir. Eski Mısır, beş mil genişliğinde, altı yüz mil uzunluğunda, ince bir tarım alanı şeridi idi. Mısır, mutlakçı bir coğrafya, mutlakçı bir politika ve estetik üretmiştir. Eski Krallığın zirvesinde durmakta olan firavunun gücü, tek noktada birleşen bir çizgiler tasarımı olan devasa piramidi yaratmıştır. Gize'de Nil'den başlayan ve Büyük Sfenks'in yanından geçerek Kefren piramidine ulaşan yolların kalıntıları vardır. Tarihteki otobanlar olan bu uzun yollar, o zamanlarda inşaat ekipleri ve dinsel tören alaylarının geçişi için kullanılıyordu. Doğanın düğümünü Mısır'ın doğrusallığı çözer; o, uzun bir menzile nişan almış bir gözdür.

Eril sanat biçiminin inşası Mısır'da başlar. Fakat Eriha'nın efsanevî duvarlarında olduğu gibi çok evvelki zamanlarda inşa edilmiş olan kamu binaları, göze hitap edemiyordu. Mısır'da inşaat, bir eril geometridir, görülebilir olana övgüdür. Sanat ve düşüncede Yunan Apolloncalığının temeli yani anlaşılabilir biçimin ilk açık hali, Mısır'da ortaya çıkar. Mısır, doğa ananın sabit, biçimsiz, yumuşak hatlı yuvarlaksılarına karşılık sağlam mimariyi keşfeder. Toplumsal düzen, doğanın kitonyen görünemezliğine karşılık olarak görülebilir bir estetiğe dönüşmüştür. Firavun tarzı yapı, maddenin sanatsal olarak mükemmelleşmesidir. Batılı aklın o kategorik, hiyerarşik üstyapısını yaratan, kendini-tanrısallaştıran şatafatıyla faşist politik gücün ta kendisidir. Piramitler, yani gökyüzü tapıncının güneşe uzanan basamakları, insanın doğaya rakip olan dağlarıdır. Muazzamlık, anıtsallık. Mısır'daki ideal insan figürü, mimari ve geometrinin bir unsuru olan sütundur. Doğanın üretken azameti erkeksileştirilmiş ve katılaştırılmıştır. Mısır'da ağaçlık alan küçüktü, ama gerektiği kadar taş vardı. Taş, sürekliliğin sanatını yaratır. Beden, gökyüzünü işaret eden, bir dikilitaş, dördül, falliktir, zamana ve organik değişime karşı duran Apollonca bir doğrusallıktır.

Mısır sanatı taş oymacılığıdır, dolayısıyla yontmaya veya işlemeye dayalıdır. Batı kültürüne Apollonca unsur olarak atfettiğim yontulmuş kenar

temeline dayanır. Taş dayanıklıdır, yeniden yaratılamayan doğadır. Yontulmuş kenar, doğa ile kültür arasına çizilmiş çizgi, Batılı iradenin çelikten imzasıdır. Bu Apollonca kontür çizgisiyle hem sanatta hem de psikolojide karşılaşacağız. Batılı şahsiyet katı, geçirimsiz ve inatçıdır. Spengler şöyle der; "Mısır sanatındaki taşın parlak *cilâsı*". gözün heykel yüzeyi boyunca "süzülmesini" sağlar.[34] Batının zırhlandırılmış egosunun vücuda gelişi, *objets d'art ve objets de culte* olan Eski Krallık Firavunların parlak taşla idealleştirilmeleri ile harekete geçer. Tahta geçen Gizeli Kefren'in yeşil taştan yapılma pürüzsüz, parlak heykeli, Apollonca kesinliğin şaheserleri arasındadır. Yüzeyindeki katılık izleyen açısından iticidir. Erkeksi katılık kadın içselliğinin yok edilmesidir. Aristokratik Mısır sanatında sıcak döl-yatağını çağrıştıran boşluklar yoktur. Beden, soğuk Apollonca iradenin penisidir. Mısır duvar resimleri ve rölyeflerinin yassılığı da benzer işlevi yerine getirerek kadının ruhanî karanlığını yok eder. Bedenin her açısı keskin, temiz ve aydınlıktır. Tuhaftır, ama Willendorf'un anneliği simgeleyen sarkık alelâde memelerine, sadece Hapi ya da Nil gibi erkek bereket tanrılarının heykellerinde rastlanır. Küçük memeler ilk defa Mısır'da çekicileştirilmiştir. Memeler, yumuşak süt kesesinden çok bir ilkbahar süsü ve hacimden çok ana hat biçimindeydi: Kadınlıktan kadınsılığa doğru, gelişkin bir erotik sanat biçimindeki ilk yön değişimi Apollonca Mısır'da yapılmıştır.

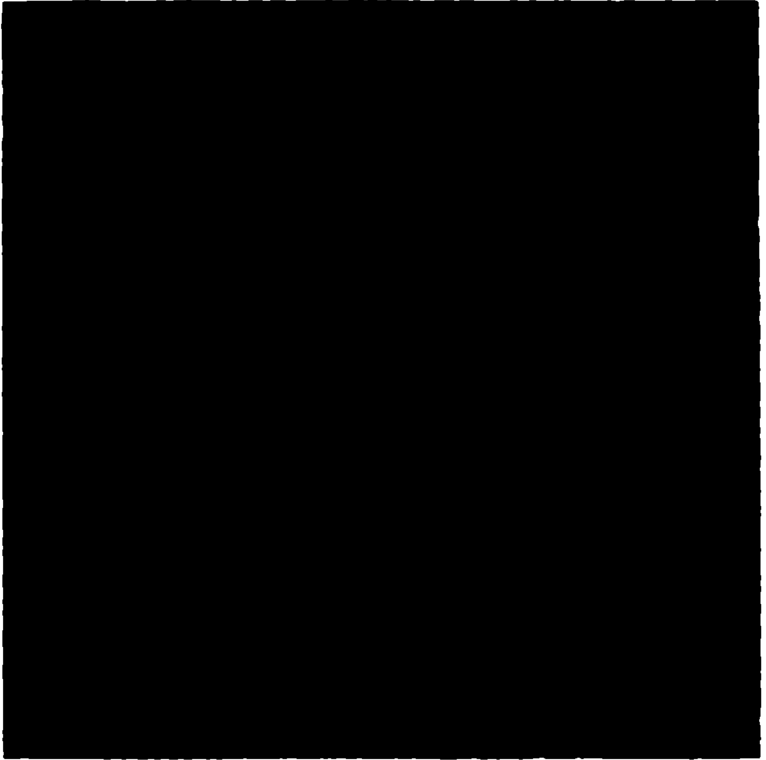
Kitonyen içsellik, göreceğimiz gibi, ölüler dünyasına yansıtılmıştı. Ama Mısır, içsel mekânı tamamen toplumsal terimlere de tercüme etmişti. Mısır, uygar yaşamın iç dekorunu yaratmış; güzelliği toplumsal yaşamın içinden çıkarmıştır. Mısırlılar ilk estetlerdir. Bir estetin daima güzel giyinmesi ya da sanat eserleri toplaması gerekmez: Bir estet, *gözüyle yaşayan* kişidir. Mısırlılar "zevk" sahibi insanlardı. Zevk, Apollonca bir ayırt edebilme, muhakeme ve uzmanlıktır; zevk nesnelerin görülebilir mantığıdır. Arnold Hauser, Orta Krallık için, "Saray sanatının kesinlikle yeni olan katı törensel biçimleri ve insanlık kültürü tarihinde ilk defa burada itibar kazanmıştır" der.[35] Bir Mısırlı hayatını törenlerde geçirirdi; toplumsal hayatı ritüelleştirmişlerdi. Mısırlı bir aristokratın evi, uyum ve zarafetin serinlettiği havai bir tapınaktı; ama tasarımın niteliği ikincil sanatlarla emsalsiz hale getirilmişti. Kuyumculuk, makyaj, kostüm, sandalyeler, masalar, dolaplar: Mısır tarzı, Napolyon'un istilâcıları tarafından yeniden keşfedildiği andan başlayarak Avrupa ve Amerika'da moda, mobilya ve mezar taşı üretimini hattâ Washington Anıtı'nın yapımını bile etkileyen bir coşkuya yol açmıştı. Yakın Doğu kültürlerinin el sanatları – örneğin Ur'un altından boğa liri – dağınık, hantal ve kas gücüne bağımlı görünüyordu. Mısırlılar göz kültünde *kenarları* görüyorlardı. Sanatın stilize edilmiş jestleri bile fevkalade bir bale kontürünü içerir. Mısırlılar *zarafeti* icât etmiş-

tir. Zarafet sadeleştirme, basitleştirme ve yoğunlaşmadır. Yararsız, yalın ve ince hatlıdır. Zarafet eğitilmiş soyutlamadır. Yunan ve Roma klasizminin – netlik, düzen, oran, denge – kaynağı Mısır'dadır.

Mısır, beşerî bilimlerce tam olarak soğurulamamıştır. Mısır sanatı ve tarihi öğretilse bile, eski Yunanınkiler kadar önemli kabul edilmemiştir. Mısır edebiyatının zayıflığı, ana müfredata dâhil edilmemesinin nedenidir. Mısır dininin bâtıl inançları rasyonel kabulleri, Mısır politikasının otokrasisi ise liberal kabulleri geri plana itmektedir. Ama Mısır'ın kudreti, şairleri, sanatçıları, oyuncuları ve fanatikleri kendine çekmeye devam etmektedir. Mısır yüksek kültürü şimdiye kadar gördüğü itibardan çok daha karmaşık ve kavramsaldır. Hâkim modern akademik düşüncenin dili belirleyen ahlâkçı söyleminin etkisi Mısır kültürünün küçümsenmesine neden olmuştur. Düşünsel gelişmenin ölçüsü sadece sözcükler değildir. Böyle olduğunu zannetmek Batılı ya da Musevi-Hıristiyan düşüncesine özgü esaslı bir yanılsamadır. Varlığı sözcüklerde yaratmak, görünmez Tanrımızdan türer. Sözcükler, insanî icatlar arasında kendi haline en az bırakılan şeylerdir. Batı kültüründeki en eski çelişki, bugün de devam eden Mısırlı ve Musevi çelişkisidir: Pagan imgeciliğine karşı İbrani tarzında söze tapınma, yüceltilmiş mevcudiyete karşı büyük görünmez. Mısırlılar görsel materyalistlerdi. *İlyada*, Pheidias, Botticelli, Spenser, Ingres, Wilde ve nihayet Hollywood sinemasında gördüğümüz Apollonca estetizmin Batılı çizgisini onlar başlattılar. Apollonca şeyler, doğadan kopartılmış soğuk Batılı gözdür.

Mısır kültürü, Yunan kültüründen çok daha uzun bir süre, görece fazla değişmeden üç bin yıl boyunca gelişti. Beşerî bilimciler bu durumu durağanlık, zekâ köreltici bir bireysellik yoksunluğu olarak niteler. Oysa devam eden Mısır kültürü, istikrarlı ve tamamlanmıştı. İşe yarıyordu. Mısır'daki Apollonca öğe öylesine belirgindir ki, "klasik" antikite fikri Mısır'ı da içerecek şekilde gözden geçirilmelidir. Yunan kültüründeki Dionysoscu karşı akım da Mısır ve eski Yakın Doğu'dan kaynaklanır. Yunan'da anlaşmazlık içinde olan Apollon ve Dionysos, Mısır'da uzlaşma halindeydiler. Mısır kültürü kavramsalla kitonyeni; bilincin biçimlendirmeciliği ile verimli doğanın gölgeler içindeki akışını kaynaştırmıştı. Gece ve gündüze duyulan saygı eşitti. Bütün dünyada gök tapıncı ile toprak tapıncı sadece Mısır'da birlik ve uyum içinde idi.

Bereket dinî tarihte daima önce gelir. Ancak beslenme sorunu çözüme kavuştuğunda, doğanın etik ve estetik uyumsuzluğu aşamalı olarak açığa çıkar. Mısır, gök tapıncıyla güneşe tapınırken, toprakla uyumlu yönelimini yitirmeden geliştirmiştir. Çünkü Mısır ekonomisinin merkezinde Nil vardı. Irmak her yıl önce taşıyor, sonra da geri çekiliyordu; geriye çekilirken verimli bir kara çamur tabakasını da yükseldiği yerlerde bırakıyordu; katı



4. Amon'un, yöneticisi Nib-Amun ve karısı Huy'un dikili taşı, 18. Sülale.

olan toprak her yıl yumuşuyor ve akıcılık kazanıyordu. John Read'a göre, simya büyük olasılıkla Mısır'da başlamıştı, çünkü Mısır'ın eski zamanlardaki adı Kem'dir; "kara toprağın ülkesi, Kitab-ı Mukaddes'in indiği topraklar".[36] Metamorfoz, biçim değiştiren Dionysos'un kitonyen âleminin büyüsüdür. Verimli çamur, Mısırlıların her yıl ilişki kurdukları ilksel matrikstir. Apollonca temel kenar çizgisi, sınırların saptandığı hattır: Her sene şaşmadan görkemle taşan ve kendi sınırlarını aşıp geçen Nil, doğa ananın zaferi idi. Mısır'ın güneş ve taş ideolojisi, kitonyen balçığın, Dionysos ile özdeşleştirdiğim nesillerin türediği bataklığın üzerine kurulmuştu. Batılı imgelemin en büyük yapılarından biri olan kazançlı ve ikili bakış açısına Mısır takviminin üretim salınımları neden olmuştu.

Mısır'ın bitimsiz çekiciliğinin sırrı, kitonyen gizemleridir. Kaba ve barbar tomurcuklanma. Bir bokböceği; böceğe ibadet ediliyor ve değerli bir taş olarak takılıyordu. Bokböceği doğanın çürümesini yönetir, o çözül-

menin yunağıdır. İçselliği ölüm tapıncıyla zaptedilmiş olan Mısır edebiyatı gelişmemiştir. Adalet (*maat*) söz konusu olduğunda; toprağın altını ve üstünü içeren kamusal erdem olarak sadece tek bir etik ilke vardır. Tinsellik, hayat sonrası bir tasarımı içeriyordu. Ölüler Kitabı daemonik bir düşünce, bir tefekkür, toprak-çiğnemedir. Bebek gibi kundaklanan Mumya, yeniden doğum için doğanın rahmine geri dönüyordu. Mezara çizilen resim, mağara sanatı, daemonik karanlığa ibadettir. Mısır kültürü, hem toprağa yönelir, hem de topraktan sakınırdı. Herodotos, Mısırlı erkeklerin kadınlar gibi çömelerek işediğini anlatır. Mısır tanrıları, tarih öncesinin yarım yamalak animizminden türemiştir. Onlar ucubelere benzer, yarı insan yarı hayvan ya da hayvanla hayvanın birleşmesiyle ortaya çıkmış melezlerdir. E. A. Wallis Budge'ye göre, Mısırlılar, yabancıların dalga geçmelerine rağmen "kırma mahlûkatları"na sıkı sıkıya bağlıdırlar.[37] Tanrılardan biri pars gövdeli yılanbaşlıydı, bir başka tanrının başı şahin, gövdesi at ve aslan kırmasıydı; başka bir tanrı,aslan ile suaygırı gövdeli, timsah başlı bir mahlûkattı. Kitonyen dünyanın enerjisi, âdeta Nil'e benziyordu, taşkın ve daha gebeliği sona ermeden ikinciye de gebe kalıyordu. Apollonca gözün mantığı ve katılığı, Mısır'ın müphem kabile fetişizmini bozguna uğratmalıydı.

Kitonyen ile Apolloncanın Mısır sentezi, Batı geleneği hesabına muazzam sonuçlar yarattı. Biçimin idealleştirilmesi, toprak ile gök arasındaki etkileşimde vücut bulmuştur. Batılı şahsiyet, Mısır tarzı bir *objet d'art*, aristokrat imtiyazla oluşan bir özel alandır. Hiyeroglif isim, kapalı bir yuvarlak olan kabartma resimle çevrelenmiştir. Erken dönem Mısır sanatında krallık, *serekh*le yani dörtgen saray cephesiyle işaret edilirdi. Kabartma resim ve *serekh* hiyerarşik dışlamanın, kutsallık ve krallığın mahremiyetine karşı kâfirliği engellemeyi hedefleyen sembollerdi. Onlar, Yunan dilinde tapınağı çevreleyen mukaddes bölgeler, yani *temenos*'lardı. Kabartma resim için tahsis edilen mekân, çok sayıdaki muska ve hiyerogliftеki işaret, Horus'un gözündeki nazarla, yani *wedjat* [Horus'un sol gözü, —*ç.n.*] ile benzerlik göstermektedir. (*Resim 4*). Mısırlı göz, Batılı şahsiyetle aynı anlama gelir. Çünkü ruhun göze ait olduğu kabul edilir; profilden bir resim yapılmış olsa bile gözler daima tamamını kaplarmış gibi çizilirdi. Mısır'da göz imtiyazlıdır. Göz serbest bırakılmıştır, ama bu ritüel sınırlarından kurtulması anlamını içeremez. Mısırlıların kara kalemle kuyruk çekerek yaptıkları göz makyajı ruhbanlara özgüdür; hem balığı hem de çiti sembolize eder. Kapsar ve dışarıda bırakır. Mısır toprağı şereflendirmiştir ama ondan korkmuştur da. Mısır sanatının saf ve pürüzsüz Apollonca hatları, kitonyen dünyanın balçığı ve karmaşası karşısında bir savunmadır. Mısır, Batı felsefesinin ve estetiğinin belirlendiği ayırt ediciliği, yani göz ile nesne arasındaki ayrımı yaratmıştır. Bu ayrım, boşalmaya hazır bir güç



5. Tek altın küpeli Tanrıça Kedi, Geç Sülale.

alanı, tehlikeli bir *temenos*'dur. Mısır, kitonyen karşısındaki korkusu nedeniyle Apollonca nesneler üretmiştir. Homeros'un tunç savaşçılarından kapitalist sistemde üretilen arabalar ve konservelere kutularına kadar, Apollonca üretimin Batılı hattı, Mısır'ın kafese alınmış gözünde başlar.

Mısırlıların hayatına dair ziyadesiyle yanlış anlaşılan özelliklerden biri, mumyalanmış binlerce bedenden anlaşıldığına göre kedilere duydukları saygıdır. Benim teorim, kedinin Mısır'ın eşsiz ilkeler sentezinin bir örneğini oluşturur. (*Resim 5*). İnsanın evcilleştirdiği en son hayvan olan günümüzün kedisi, Kuzey Afrika'ya özgü bir yaban kedisi cinsi olan Felis libica'dan türemedir. Kediler, sinsidir, tekinsiz gece yaratıklarıdır. Onlar için zalimlik ve oyun aynı şeydir. Korku içinde ve korku için yaşarlar; sessizce yaklaşır ve pusu kurarlar, insanları korkutmanın ve insanlardan korkmanın pratiğini yaparlar. Kediler esrarengiz biçimde yani "gizlilik" içinde yaşarlar. Orta Çağ'da, cadıların işbirlikçileri olarak kabul edilmeleri nedeniyle, avlanır ve öldürülürlerdi. İnsafsızlık mı? Ama gerçekten de kedi, Hıristiyanlığın ölümcül düşmanı kitonyen doğa ile ittifak halindedir. Cadılar Bayramının kara kedisi arkaik gecenin uzun süren gölgesidir. Yirmi dört saatin yirmisini uykuda geçiren kediler, yeniden düzenledikleri ilkel gece âleminde yaşarlar. Kedi telepati kurabilir – ya da en azından öyle olduğunu düşünmektedir. Soğuk bakışları birçok insanı ürkütür. Âdeta bir köle gibi insanı hoşnut etmeye çalışan köpeklerin aksine kediler, yalın bireysel ilginin otokratıdır. Hem ahlâksız hem de edepsizdirler; kuralları kasıtlı olarak bozarlar. Onların böyle zamanlardaki "şeytanî" bakışı insanî bir yansıtma değildir: Kedi, belki de sapkınlığın tadını çıkaran ya da bunu gösteren tek hayvandır.

Bu yüzden, kedi kitonyen gizemlerin âşinasıdır. Ama ruhanî bir çift yönlülüğü vardır. *Göz yoğundur.* Kedi, Gorgon'un aç gözünü Apollon'un tefekkürüyle kaynaştırır. Bir parça ciğer çalarken kendini fark edilmez zanneden acayip görünümlü kedi, görünmezliğe değer verir. Ama aynı zamanda görmeyi ve görülmeyi de sever; o hayatın komik dramasının şak-

laban, küçümseyen seyircisidir. O kendi suretini daima ön plana çıkaran bir narsisisttir. Pejmürdelikten hiç hoşlanmaz. Kedilerin *resimsel kompozisyon* duygusu vardır: Koltukların, halıların hattâ yerdeki bir parça kâğıdın üzerine simetrik olarak yerleşirler. Kediler matematiksel mekânın Apollonca ölçüsüne sâdıktırlar. Kibirli, tek başına, titiz kediler zarafetin efendileridir – bu ilkeyi Mısır'a has kabul ediyorum.

Kediler pozcudur. Bir *persona* hissine sahiptirler – ve gerçeklik itibarları zedelendiğinde gözle görülecek şekilde utanırlar. Maymunlar daha insanî ama daha çirkindirler: Bir duruşları vardır ama asla poz vermezler. Kaşınan, gevezelik eden, göğüslerini döven, kıçlarını kaşıyan maymunlar, evrim yolunda sallanarak yol alan görgüsüz kaba hayvanlardır. Kedinin sofistike personası ise gelişmiş teatralliğin maskeleridir. Kendi tapıncının rahibi ve tanrısı olan kedi, kendini ciddiyetle temizleyerek, ritüel bir saflığı takip eder. Kendine pagan kurbanlar arar ve seremonilerini kendi seçtiği kişilerle paylaşır. Kedi besleyen bir kişinin günü, çoğunlukla verandada parçalanmış fare bacakları ya da bağırsakları bulmakla başlar – Darvinci yadigâr. Bir kedi ortalama bir evin Hıristiyanlıktan en az nasibini alan bireyidir.

Mısır'da kedi; Yunanistan'da at. Yunanlar kedilere metelik vermezdi. Onlar hayran oldukları atı, sanat ve edebiyatta sürekli kullanırlardı. At, bir atlettir, gururlu ama hizmete hazır. Kamusal sistemdeki uyrukluğu kabul eder. Kedi ise kendi kanunlarıyla hareket eder. Doğu'nun lüks ve kayıtsızlığına has despotik cakadan asla bir şey kaybetmemiştir. O erkek-sever bir toplum olan Yunanlılar nezdinde fazla kadınsı idi. Mısır'ın doğanın hayvanî dişi makinesinden ayrılmış bir toplumsal uygulayım estetiği olarak kadınsılığı icât etmiş olduğundan söz etmiştim. Aristokratik Mısırlı kadının kostümü, altındakini gösteren pilili keten kumaştan yapılma ince bir tunik, gece elbisesi için bugün de kullanıyor olduğumuz *vücuda yapışan* ifadesiyle tanımlanabilir. [Vücuda yapışan] sessizce hareket gibi, kedilerin geceleyin gizlice yaptıklarına özgüdür. Mısırlılar tazıların, çakalların ve şahinlerin zarafetine hayrandılar. Zarafet pürüzsüz Apollonca bir hattır. Fakat pürüzsüzlük, kedinin gündüze taşıdığı şeytanî karanlığın yılankavi zanaatıdır.

Kediler gizli düşüncelere, bölünmüş bir bilince sahiptir. Başka hiçbir hayvan, okşamalar altında keyifle mırıldanırken birden bire uyarırcasına kendini okşayan ele dişlerini geçiriveren kedininki gibi bir *müphemlik* becerisine sahip değildir. Tembel tembel yatan bir kedinin oynadığı manevi tiyatronun sinyalleri kulakları aracılığıyla iletilir; gözleri kapalıdır, kulakları yalancı uykusu sırasında en küçük bir kıpırtıya doğru bile hareketlenir. Kedinin ikinci sinyali, pineklerken bile tehditkârca salladığı kuyruğudur. Kimi zaman kedi, şizofren bir tavırla saldırır gibi yaptığı kendi kuy-



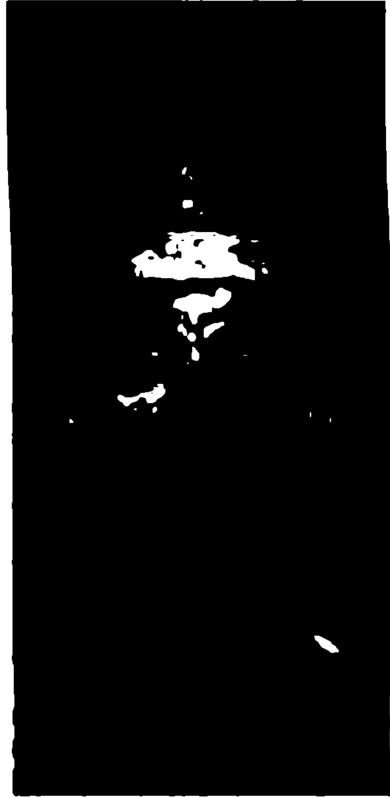
6. *Nefertiti* (kopya).

ruğu ile arasında âdeta ilişki yokmuşçasına hareket eder. Kedinin kıvranan, yeri döven kuyruğu, kendi Apollonca dünyasının kitonyen barometresidir. O [kuyruk], bahçede duran kasti olarak vuran ve çarpan yılandır. Kedi zıt duygular içeren ikiliğiyle, uyuşukluktan çılgınlığa geçen beklenmedik sıçrayışlarla, kararsız ruh halinin oyunlaştırmalarıyla, cüretimizi kontrol eder: "Fazla yaklaşma. Beni hiç bilemeyeceksin."

Dolayısıyla, Mısırlıların kedilere duyduğu hayranlık ne aptalcaydı ne de çocukça. Mısır, karmaşık estetiğini kedi sayesinde tanımlamış ve işlemiştir. Kedi, kitonyen ile Apolloncanın başka hiçbir kültür tarafından başarılamamış olan kaynaşmasının simgesiydi. Batının katı sanatsal ve siyasal kişiliğinin Mısır'da başlaması gibi, bakışa dair ihtiraslı pagan çizgisi de Mısır'da başlamıştır. Kediler sadece bir şeyin değil her şeyin örneğidir. Aynı zamanda Mısır'da saygı duyulan bir hayvan olan timsah iki dünya arasındaki günlük geçişleri ile kediyi andırır: Su ile toprak arasında gidip gelen sivri dişli timsah, Batının tekinsiz, düşmanca ve her zaman dikkatli olan zırhlanmış egosudur. Kedi, eski Mısır'dan beri tüm zamanların gezginidir. Büyü ve zarafetin moda olmasıyla birlikte itibarı artmıştır. Kedi, Poe ve Baudelaire'in Dekadan estetizminde, Sfenksi çağrıştıran parlaklığına ve prestijine yeniden kavuşur. Kedi, ritüel ve kanlı temsiller, gizli tertip ve teşhire duyduğu zevk nedeniyle saf pagan ihtişamın ta kendisidir. Geceye has ilkelliği Apollonca doğrusallığın zarafetiyle birleştiren kedi, Mısırlı duyarlığın yaşayan paradigması haline gelmiştir. Bir bağlantı olarak Apollonca hareketsizliği ortaya çıkaran kedinin tez canlı ve yırtıcı enerjisi, yüksek sanat anlamına gelen algısal durgunluğun dondurulmuş ânının ilk sahneleşidir.

Batı sanatından ikinci örneğimiz, Nefertiti büstüdür (*Resim 6 ve 7*). Ne kadar tanıdık, gene de ne kadar da yabancı. Nefertiti, Willendorf Venüsünün zıddıdır. O, Apollonca imgenin doğa ananın ürkütücülüğü ve dehşeti karşısında kazandığı bir zaferdir. Onda, şişman, gevşek ve uyuşuk olan her

şey kaybolmuştur. Batılı göz açık ve tetiktedir. Nesneleri donmuş bir çerçeveye girmeye mecbur etmiştir. Fakat gözün özgürleşmesinin de bir bedeli vardır. Gergin, durgun ve kırpılmış olan Nefertiti, camın ardında duran Batılı egodur. O yüce cinsel personanın ışıltılı câzibesi, bize bir saray zindanından, aşırı-gelişmiş beyinden ulaşır. Apollonca gün ışığına doğru hareketlenen Batı kültürü, böylece hazırdaki yüklerinden sadece başka bir yükün altında ezilmek için kurtulur.



7. *Nefertiti*, MÖ yaklaşık 1350.

Almanlar tarafından yürütülen bir kazıda 1912 yılında Amarna'da bulunan büst, Akhenaton'un hükümranlık döneminden (MÖ 1375–57) kalmadır. Firavunun karısı Kraliçe Nefertiti, on sekizinci hanedanlığı vurgulayan ve onun dışında sadece Akhenaton'un annesi Kraliçe Tay'ın başında görülen, peruk misali bir taç takmaktadır. Büst, kireçtaşı ve başka sıva malzemeleriyle renklendirilmiştir; göz yerine bir kristal yerleştirilmiştir. Ama kulakları ve alnında yer alan muhteşem yılan kırılmıştır. Akademisyenler bu büstün, saray sanatçılarının kullandığı bir atölye modeline ait olabileceğini de tartışmaktadırlar.

Nefertiti büstü dünyanın en popüler sanat eserleri arasındadır. Eşarplara basılmış, kolyelere kalıplanmış ile sehpa minyatürlerinin süsü olarak kullanılmıştır. Fakat izleyebildiğim kadarıyla, büstün aynısı yeniden üretilmemiştir. Kopyacı, taklit ettiği şeyi yumuşatır, kadınsılaştırır ve insanileştirir. Gerçek büst tahammül edilemez derecede keskin hatlıdır. Evde sergilenecek bir nesne için fazlasıyla tekinsizdir. Büst için sanat kitapları bile yalan yanlış şeyler söyler. Büst profilden ya da belli bir açıdan takdim edilir, böylece kayıp sol gözbebeği, saklanır ya da gölgelenir. Gözün akıbeti neydi? Bu modelde lüzumsuz olduğu düşünülerek yerleştirilmemiş olabilir. Ama göz, çoğu zaman heykellerden ya da ölülerin resimlerinden çıkarılır ya da silinirdi. Bu, nefret edilen rakibi önemsizleştirmek,

hatırasını unutturmak ve ahretteki hayatını söndürmek amacıyla yapılırdı. Akhenaton'un saltanat dönemi parçalayıcıydı. Kurduğu yeni başkent, iktidar sahibi ruhban sınıfın gücünü kırmak için yürüttüğü mücadele, ortaya attığı tek tanrıcı yeni din, sanatsal üsluba getirdiği yenilikler; bunların hepsi, damadı, genç yaşta ölen çocuk-firavun Tutankamon tarafından terk edilmiş, eski düzen restore edilmişti. Nefertiti de gözünü on sekizinci hanedanın yıkılış sarsıntıları sırasında yitirmiş olabilir.

Elimizde bulunduğu şekliyle Nefertiti büstü sanatsal ve ritüel anlamda tamamlanmış, yüce, sert ve yabancıdır. Amarna döneminin natüralizmi ile Mısır geleneğinin ruhanî biçimciliğini kaynaştırır. Bununla birlikte Amarna'nın dışa vurumculuğu groteskle biter. Bu büyük sanat eserleri arasında yatıştırıcılığı en zayıf olandır. Popülaritesi, yanlış anlaşılması ve eşsiz özelliklerinin örtbas edilmesi üzerine kuruludur. Nefertiti büstüne gösterilecek en uygun tepki, korkudur. Kraliçe bir androit, üretilmiş bir varlıktır. O yeni bir Gorgon, bir "bedensiz korkunç baş"tır. Felçlidir ve felç edicidir. Tahta çıkan Kefren gibi, Nefertiti de tatlı ve görgülüdür. O gözünü çok uzaklara diker ve insanlar için en iyiyi görür. Lâkin bir kediyi çağrıştıran sürmeyle çevrelenmiş gözleri soğuktur. O, kendini tanrısallaştırmış bir otoritedir. Sanat, Akhenaton'u yarı kadınsı olarak gösterir; kol ve bacakları kısa, karnı şişkindir; muhtemelen doğuştan bir hastalığı ya da sakatlığı vardır. Bu portre kraliçesini yarı erkek ve politik iradenin vampiri olarak takdim eder. Onun ayartıcı kudreti hem bir tuzak, hem de bir uyarıdır. O, ağrı çeken ve donuk Batılı kişiliğin, Apollonca kimliğin kurduğu barikatın arkasına saklanmış olan yüzüdür.

Nefertiti'nin başı o kadar büyüktür ki, kırılacak izlenimi yaratan ve incecik dala benzeyen boynu tehdit eder. O, nehrin kıyısındaki sazlıkta savrulup duran bir papirüsün çiçeği gibidir. Başı deforme olmuşçasına kabartılmıştır. Beyninin türümüzün kaderi olan bir öngörüyle genişletilmesi sayesinde, fütüristik görünür. Tacı, hiyerarşik enerjinin rahmeti ile doldurulmuş bir huni gibidir; narin kafatasından âdeta taşar ve yüzünü şiddetle bir geminin pruvası gibi öne iter. Nefertiti'nin tarihin fırtınası ile geriye savrulmuş giysileri Semadirek'in Kanatlı Zaferi'ne benzer. Nefertiti'nin yükü, taşıdıkları kendi düşüncelerinin ifratıdır. Apollonca bir canlılıkla ağırlaşmıştır; o hiç batmayan güneştir. Mısır, daha sonra Yunan'ın işleyeceği sütunu keşfetmiştir. İnce aristokrat boynu ile Nefertiti de bir sütun, bir karyatittir [*kadın şeklindeki sütun*]. Onun başında taşıdığı yük devletin sorumluluğu, güneş tapınağının çatısının kirişidir. Altından yapılmış olan alın-bandı geleneksel bir başlıktır; sıkıştırır, sıkılaştırır ve sınırlar. Nefertiti, asla ayrı yaşayamayacağı kutsal bir bölgeden, kudretin temenosundan yönetir.

Willendorf Venüsü tamamıyla bedendir, Nefertiti ise tamamıyla kafa-

dır. Omuzları radikal bir ameliyatla kesilmiştir. Hâlâ kullanılan bir portre tarzı olarak büstü Mısır icât etmiştir. Sahte kapılardan girip çıkan *ka*, onun güçlü bir eş-çifti olmuş olabilir. Nefertiti büstünün omuzları kendi kaidesi olacak şekilde daraltılmıştır. Hiçbir fizikî gücü kalmamıştır. Kraliçenin bedeni, tıpkı bir mumyanınki gibi sarmalanmış ve görünmezdir. Onun yüzü yeniden doğuşun canlılığıyla parıldamaktadır. O bir tanrı, bir ana-baba olarak kendini yaratmanın gerilimini içerir. Willendorf Venüsü'nün gebeliği yer değiştirmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Willendorf, kitonyen karın büyüsüyken, Nefertiti, Apollonca kafa büyüsüdür. O düşüncesi nedeniyle bu durumdadır. Nefertiti, kendini bir jet gibi gök tapıncına doğru ilerleten, kraliyete has bir yüceliktir. O ileriye doğru itmedir. Nefertiti, çenesi ile yol gösterir. Onun "kemikleri ulu"dur. O Mısır'ın taş mimarisidir; tam da Willendorf'un suda pişirilmiş bir yumurta timsalindeki dünyaya benzetilen kıvrımlarının kadını temsil ettiği gibi. Nefertiti katılığa ve somutluğa uygun düşen, matematiksel olarak üretilmiş kadınlık, ululaştırılmış kadınlıktır.

Mısır'ın, sadeleştirme, basitleştirme ve yoğunlaşmayı içeren zarafeti icât ettiğini söylemiştim. Doğa ana toplama ve çarpmadır, fakat Nefertiti çıkartmadır. Görsel olarak, özüne indirgenmiştir. Onun ince, pürüzsüz yüzünün hatları yüzü solgundur. O kısaltma, bir sembol ya da bir işarettir; pagan görselliğinin saf düşüncesidir. Windsor Düşesi, kişi hiçbir zaman fazla zengin ya da fazla zayıf olamaz, diye buyurmuştu. Güzellik düşüncesinin muazzam dışlamada temellendiğinden bahsetmiştim. Nefertiti o kadar unsurdan münezzeh kılınmıştır ki, siluetinin gerilimle yoğunlaşan atmosfere, Apollonca doğrusallığa karşı mücadele ettiğini fark ederiz. Nefertiti namı "Güzel Kuyruklu Yıldız" anlamına gelir. Onun mağrur yüzü doğanın kaosundan yontulmuştur. Güzellik bir savaş hâlidir; kuşatma altındaki soğuk boş bölgedir.

Nefertiti, ritüelize edilmiş Batılı şahsiyet, şık bir *nesne*dir. O, yanına yaklaşılmaz derecede temizdir. Geniş ve çatık biçimde yeniden çizilmiş olan kazınmış kaşları erkek kaşını andırır. Bir rahip gibi tıraş edilmiştir. Onda, statik, poz vermiş, kendini sunan bir mankenin yüzü vardır. Onun *bilgiçliği* hem modaya hem de ruhaniliğe uygundur. O, günümüzün vitrin ya da podyum mankenlerini andıran bir erdişidir, çünkü o erkeksi soyutlamayla gayri şahsileştirilmiş kadınlıktır. Nefertiti büstü, Londra'daki bir terzi dükkânındaki kraliyet kuklasından daha çok bir stüdyo modelini andırır. Kraliçe ve manken olarak Nefertiti, hem sunulmuş hem de korunmasız bırakılmıştır; o hem bir yüz hem de bir maskedir. Çıplak ama yine de zırhlıdır, deneyimli ama saf bir ritüeldir. Cinsel açıdan ulaşılamazdır çünkü bedensizdir: Bedeni yok olmuştur; dolgun dudakları davetkâr da olsa, sıkıca kenetlenmiştir. İşe yaramayan kusursuzluğu sadece sergileme için-

dir. Akhenaton ve kraliçesi maiyetlerini bir balkondan, "görüş penceresi"nden selâmlarlar. Sanat eserlerinin tamamı birer görüş penceresidir. Nefertiti'nin yüzü, yeni bir ufka doğan bilinç güneşidir; insanın doğa üzerindeki zaferinin matematiksel sistemidir. Batı sanatının putperest *nesnel varoluşu*, doğa ananın otoritesinin çalınmasıdır.

Nefertiti'nin maksatlı ya da rastlantısal nedenlerle birbirine uymayan gözleri, Mısır ikiliğinin bir sembolüdür. Kedi gibi, O içeriyi de dışarıyı da görür. O, donuk Apollonca bir numaracı ve Gorgonsu daemonik bir kâhindir. Eski Yunan'ın üç ilahi kız kardeşi Graiaları'nın elden ele geçirdikleri bir tek gözleri vardı. Fontenrose, bu olguyu Lidyalı bir kraliçenin çift gözbebeği ile ilişkilendirir: "Bana göre, sahip olduğu, harikulade bir kudretin yerinden çıkartılabilecek gözü idi. O göz, görünmez olana dahi nüfuz edebilir."[38] Nefertiti, o yarı kör manken, eksilerek daha çok görür. Kötürümleştirme mistik bir genişlemedir. Günümüzün taklitçileri kayıp gözü gizlerler, çünkü güzelliğin kabul edilmiş yasalarına uygun değildir. Kötürüm gözlerin; Poe'nun Tell-Tale Heart'taki [*Geveze Yürek*] peçeli akbabasını çağrıştıran hayaletimsi ya da delice bir görüntüsü vardır. Nefertiti değişime uğramış ve öngörülü bir materyalisttir; o gören bir nesnedir. Mısır'da o aklın ilk çoşkusu aracılığıyla huşu uyandıran bir cevherdir. Nefertiti, Mısır'ın görüş kültünde, kökenlerinden kaçan bir tahayyüldür.

Willendorf Venüsü'nden Nefertiti'ye: Bedenden yüze, dokunuştan görüşe, aşktan muhakemeye, doğadan topluma. Nefertiti, Zeus'un alnından doğan Athena'ya benzer; ağır başlı silâhlı bir tanrıça. Güzeldir, ama cinsellikten münezzehtir. O ruhani seçkinlik ve edeptir, bodur gövdesi gibi başı da kelimenin tam anlamıyla bir sınırlama, gizleme ve kapsama havzasıdır. Ağır, gösterişli tacı, kategorik Yunan düşüncesinin yetiştiği soğuk tarladır. Sıkı alın bandı, kesin, dikkatli, yönlendirilmiş fikirlerdir. Doğa ananın tehlikeli bulutu dağılmıştır. Nefertiti'nin buyurgan çıkık yüzü, Batılı kavramsallaştırma ve yansıtmanın son geçididir. Onun profilinde bütün yollar göze açılır. Yandan, köşegenler gücün doruktaki vektörlerinde kavuşurlar. Cepheden, bir kobra başı gibi şahlanır; gözdağı veren bir kraliyet kadını. O, göz-yoğun Batıdır: kafa-kültürünün aşırı genişleticiliği ve ihtişamıdır. Nefertiti büstü göz alıcı ama baskıcıdır. Kendi zamanından, Bellini'nin erdişil *Doge Loredan*'ına, Napoli işi gümüşten yapılmış aziz ve azize büstlerine, 50'li yılların fantezi çizimlerinin şık gece elbiseleri içinde gülümseyen kolsuz kadınlarına doğru bakar. Otorite, iyi niyet, mesafe koyma ve çilecilik. Edilgenliğin sarsıcı totemi olarak tezahür. Nefertiti, davetkâr ama tekinsiz gülümsemesi ve ritüel çekiciliğiyle Batılı şahsiyettir. Seçkin ve yapay, ışıltılı Apolloncu buzdan çerçeveye ebediyen yakalanmış zihin yapımı bir imgedir.

3
Apollon ve Dionysos

Yunan tanrıları, dramatik mekânda eyleyen keskin şahsiyetlerdir. Onları, kendi sinematik ışığının epik arkları içinde görünür kılmayı ilk başaran kişi, âmâ Homeros'tur. Homeros'un kavrayışı, Roma mimarî ve sanatının soğuk, ak yekpâre taşlarını borçlu olduğu klasik Atina'nın büyük heykeltraşlarından Pheidias tarafından doğrulanmıştır.

Gök tapıncı ile toprak tapıncı Mısır'da uyum içindeydi, ama Yunanistan'da ikisi arasında bir yarılma oldu. Yunanistan'ın büyüklüğü Apolloncadır. Tanrılar göğe erişen bir dorukta yaşarlardı. Olympos ve Parnasus, toprağı hor gören yaratıcı gücün dağ tapınaklarıydı. Batı zekâsının ve sanatının yüceyi kavramsallaştırma biçimi bu göğe yöneliştedir. Mısır, Yunanistan'a sütunu ve anıtsal mimariyi vermiş, Yunanistan bu hediyelerin anlamını ve odağını Firavun'dan *kouros*'a, tanrısal kraldan tanrısal oğlana çevirmiştir. Bu hediyelerde, Yunan sanatçılarının mükemmel bir biçimde geliştirdiği, Mısır'ın Apolloncalığı saklıydı. Dorik tapınağın sistematik matematiği Mısır düşüncesinin orkestrasyonudur. Pheidias, Atina'nın büyülü dağı Akropolis ya da Yukarı Site'de, şahsiyet ile yapıyı bir araya getirir. Apolloncalığın özü olan imgenin duruluğunu da Mısır icât etmiştir. Firavunların Eski Krallığı'ndan Pheidias'a ulaşana kadar geçen iki binyıl, sanat tarihinde atılan tek bir adımdan ibarettir. Yunan gök-tapıncında taştan *şeyler*den oluşan Mısır tarzı sıralı sütunlar, Batılı şahsiyetin katı sert bloklarıdır.

Musevi-Hıristiyan geleneğinde insan, Tanrının suretinde yaratılmıştır; oysa Yunan dininde tam tersine, Tanrı insanın suretinde yaratılmıştır. Yunan tanrılarının hayranlık uyandıran güzellikleri insanidir, bedenleri bozulmaz nitelikte olsa bile yine de duyusaldır. Yunanistan'da Mısır'ın aksine hayvanlar hiçbir zaman ilâhlaştırılan ibadet nesnesi olmamıştır. Yunan gök tapıncı, doğayı kendi değiştirmeden korumuştur. Yunan tanrılarının görünürlükleri entelektüeldir; aklın maddeye baskın gelişinin sembolleridirler. Maddenin ululanması olan sanat, bağımsızlığını tanrının kusursuzluğunda kazanır. Altıncı yüzyıl Yunanistan'ına ait olan işaretli Arkaik çömlekler ortaya çıkmadan önce sanatçı namına dair bir şey bilemiyorduk. Mısırlı sanatçı, sadece Roma ve Orta Çağ'da bir kez daha dönüşeceği anonim zanaatkâr tanımına dâhil edilebilir. Musevilik, yaratıcılığı imalatçı

Tanrı'ya ihdas ederek, sanatı ve sanatçıyı bastırmıştır. Buna karşılık, güzel yaratılmış ama kendileri yaratmayan Yunan tanrıları altın somutluklar şeklinde havada süzülür.

Jane Harrison, Olymposlulara "*object d'art*" (sanat nesnesi) der.[1] Duruluklan ve panltılı net görünüşleri Apolloncadır. Klasik Yunan imgelemi, psikoloji, felsefe ve sanatta Eduard Fraenkel'in ifadesiyle "fantastik, belirsiz ve şekilsizin aksine, anlaşılabilir, belirlenebilir ve ölçülebilir ... *oranı** λόγος" aramıştı.[2] Apollonca, "doğaya karşı çekilen bir çizgidir" demiştim. Harrison nezdinde Olympos tanrıları, toprak tapıncına ve doğa anaya ihanet eden ataerkil tanrılardır. Kitonyen dünya, doğa ananın güvenilirliğinin ve tinsel kıymetinin sınandığı yerdir. Bana kalırsa, merhametsiz kitonyen dünyada ne kişi, ne düşünce, ne nesne, ne de sanat vardır. İroniktir ki bu, Batı'nın benzersiz Jane Harrison'ı da üreten Apollonca çizgisidir.

Nietzsche, Apollon'u "*principium individuationis*'in görkemli tanrısal imgesi", "bireyselleşmenin ve âdil sınırların tanrısı" şeklinde tanımlar.[3] Apollonca sınır çizgisi, yerleşimleri, bölgeleri, fikirleri ve kişileri birbirinden ayırır. Batı'nın bireyselleşmesi Apolloncadır. Batılı ego ölümlü, ayrı ayrı tanımlanabilir ve görünürdür. Apollon, Batılı şahsiyetin tamlığı ve birliğidir, heykelsi tanımlanmışlığın çizgileri sağlamca belirlenmiş şeklidir. Yasayı yerleştiren Apollon'dur. W. K. C. Guthrie şöyle der, "Yasal ya da düzenleyici dinin ilk ve en büyük koruyucusu Apollon'dur."[4] Apollon, toplum ile dini birbirine bağlar. Biçimi o imâl etmiştir. O, tamdır ve tamamlıktır. Birer *objets d'art* olarak Olymposluların toplumsal düzeni sembolize ettiğini düşünüyorum. Roger Hinks'e göre: "Aslında Olympos dini, başarılı, sıkıntısız ve sağlıklı yönetici sınıfının dini idi. Verimsiz bir toprakta beden ile ruhu bir arada tutmanın zorunluluklarının çilesini çeken, borçların ve sosyal adaletsizliğin altında beli bükülmüş zavallı köylü, tanrılarından çok farklı bir şey diliyordu: Olymposlular kendilerini baskı altında tutan zalimleri andırıyordu."[5] Aristokrasi yukarıdaki tanrı gibiydi. Tıpkı otoriter ve baskıcı Olympos tanrıları gibi. Baskı uyguladıkları, kitonyen doğanın canavarca iriliği, toplumun kendini her gün yeniden kurtarması gereken o kasvetli gece âlemidir.

Yunan sanatı, Apollon'u sakallı, erkeksi bir tanrıdan, bir delikanlıya, güzel oğlana dönüştürmüştür. Daha da önceleri bir kurt tanrı idi: Apollon Lukeios, Kurda benzer Apollon, akademik Lyceum'a** adını vermiştir: Lyceum'un kelime anlamı, "Kurtların Yeri". Apollon'un kurtluğu, haşinliğinde ve sertliğinde, Dor üslubuna özgü sadelik ve zalimlikte varlığını

* akıl, hesaplama, sebep. —ç.n.

** Günümüzde liseler... Ama çok önceleri spor ve daha sonra da Aristo'nun dersler verdiği alanın adı. —ç.n.

sürdürür. MÖ yirminci yüzyılda kuzeyden gelip Yunanistan'ı istilâ eden Dorlar, Homeros'un kızıl saçlı Menelaus'unun akla getirdiği gibi belki de sarışın idiler. Bence Apollonca ışık, Avrupa'nın ırkçı motiflerinden biri olan ve Botticelli ile Apollonca *Faerie Queen*'de gerçekte olduğundan daha büyüleyici hale getirilen gösterilen sarışınlığa dönüşmüştür. Sarışınlık, Apollon'un kurtsu soğukluğu ve kavramsallığıdır. Hitler'in homoerotik Ariciliğinde ve siyah beyaz Apollonik sinemanın buz gibi göz alıcılığında yirminci yüzyıla da damgasını vurmuştur. Yunan sanatı, daha beşinci yüzyılın ilk yıllarında, en saygın Olympos tanrılarını kitonyen ve tekcinsiyetli özelliklerinden arındırmıştır. Fakat sadece Zeus ve Poseidon kardeşlerin uzun sakallarını ve güçlü kuvvetli gövdelerini muhafaza ettiler. Yüksek klasik Apollon'un yeni yetme erdişiliğiyse Helenistik sanatta kadınsılığa dönüştü.

Apollon'un saklı transseksüelliği ikiz kız kardeşi Artemis ile ilişkisinde kısmen belirgindir. Birbirleriyle savaşmakta olan Mısırlı Set ve Osiris'ten Lewis Caroll'ın Tweedledum ve Tweedledee'sine dek, mitolojik ikizler çoğunlukla erkektirler. Apollon ve Artemis ise çatışmanın değil, uyumun temsilcisidirler. Romantisizmin ensest ağabey-kız kardeş çiftine kadar geri dönmeyecek bir motif olarak aynadaki görüntüler, tek bir şahsiyetin eril ve dişi uyarlamalarıdır. Bu kardeş erdişiler, Apollon ve Artemis, Athena ile birlikte kitonyen dünya ile aralarındaki savaşta en militan Olymposlulardır. Jane Harrison "erkek ve kızkardeşin kısır ilişkilerinin" Ulu Ana-oğul âşık hiyerarşisinden türediğine işaret ederek onların ikizliklerinden rahatsızlık duyar.[6]

Artemis, toprak tapıncının doğurganlığına toptan karşıdır. Euripides'in anlattığına göre, hayranı bâkir Hippolytus, kitonyen doğanın canavarlarını üzerine salıveren kıskanç Afrodit tarafından öldürülmüştür. Witer Otto, Apollon ile Artemis'i "Yunan tanrılarının en yüceleri" diye adlandırır; bu onlarının "saflık ve kutsallıklarından" kaynaklanmaktadır (Phoebus isminin kökü): "Her iki tanrıda da gizemli ve erişilmez bir şey, uzaklıklarının huşu uyandırdığı bir şeyler vardı. Onlar hedeflerini şaşmadan, hattâ görülemeyen hedefleri de vuran okçulardı."[7] Apollon ve Artemis'in soğuklukları o kadar şiddetlidir ki ateş gibi yanar. Apollon'un aşkları sonradan uydurulmuş masallardır. Apollon en karakteristik haliyle Olympia tapınağındaki alınlıkta bile yalnız başına duran bir tanrıdır (*Resim 8*). Artemis, paganizmi cinsel serbestiyet olarak klişeleştirenlerin gözden kaçırdığı Hıristiyanlık bir öncesi iffettir. Onun Endymion'a karasevdayla tutulması varsayımı, Helenistik zamanda yanlışlıkla Artemis ile özdeşleştirilen ay tanrıçası Selene'nin hikâyesidir. Aya tapınma Yunanistan'ın değil Yakın Doğu'nun inancıdır. Artemis de, ikizi gibi, Apollonca gün ışığının kör edici huzmesidir.

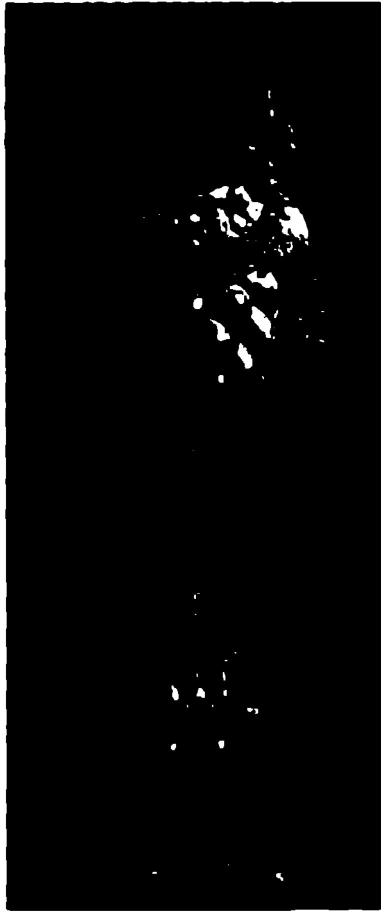


8. Apollon ve Centaurs ile Lapithlerin Çarpışması (Ayrıntı).
Olympia'daki Zeus Tapınağı'nın batı alınlığından. MÖ 465–457.

Yunanlar, görünür bir Yunanca kökeni bulunmayan Artemis'in adını yaygın olarak *artamos*, "katil, kasap" kelimesine bağlarlar. Daha erken dönemin Artemis'i, *İlyada*'daki adıyla, o korkutucu Hayvanlar Sahibesi, Potnia Theron idi. O, arkaik sanatta her iki eliyle boğmakta olduğu haberci hayvanlarının ortasında dikilirken gösterilir. Bu hayvanlara hükmeder ve onları katleder. Bu ön-Artemis'in bir kalıntısı, antik dünyanın yedi harikasından biri olan Anadolu'daki tapınağında günümüze ulaşan Efes Artemis'idir (*Resim 9*). Efes, Aziz Paul'ün orada ölecek olan Meryem ile birlikte gittiği büyük liman kentiydi. Madonna, Efesli Artemis'in tinsel olarak cezalandırıldığı, hayvanî doğaya ait bir semboldür. Putun bir kopyası da, Aventine Tepesi'ndeki Diana Tapınağı'na dikilmek amacıyla Ro-

ma'ya getirilmiştir. Mumya biçimli gövdesi bol miktarda boğa testisi ve inek memesi ile kaplanmıştır. Efesli Artemis, doğa ananın uğuldayan arı kovanı; insanî bakımdan son derece itici bulduğum, dalları taşıdığı meyvelerle ağırlaşmış elma ağacıdır.

Avcı Artemis'in Ulu Ana'dan geliyor olması, bir bâkire olduğu halde gebe kadınların koruyucusu sayılması ve doğum sancısı çeken kadınların yardıma çağırdığı tanrıça olması şeklindeki kafa karıştırıcı durumunu açıklar. Yunanlı Artemis, Asyalı Artemis'in erdişil doğurganlığının yerine erdişil ikizliğini koyar. Helenistik sanatta, erkek ve kız kardeşin suretleri ve cinsiyetleri zaman içinde karışıp birleşir. Yunanlı Artemis cinsel bir persona, tasarlanmış bir şahsiyettir. Artemis büyük Olympos tanrılarının en dar fikirlisidir, ama Apollonca karakterin en yoğunlaşmış halidir. O'nun görünürlüğü kesindir. Artemis'in bâkireliğindeki esrarlı hal, Batılı karakterin ta kendisidir. Gerçekten de cinselliğe dair kayıtsız şartsızlığı, onu başka kültürlerde karşılık bulamayan en Batılı personalardan biri haline getirir. Artemis'te iffet *görünürlüktür*. Onun kadın persona olarak mükemmel otoritesi, doğanın cinsel akışı karşısındaki geliştirdiği dirençten kaynaklanmaktadır. Hatlarının duruluğu, pagan resimselliğinin cesur hattıdır.



9. *Efesli Artemis.*
Helenistik Tasarımlı Roma Heykeli.

Artemis, Olympos'un Amazonudur. Amazon efsaneleri Homeros öncesi zamanlara gider. Bir bahiste Theseus'un Amazonların Atina'ya saldırısını durdurduğundan söz edilir; zafer kadınların ordugâhlarını kurduğu ve sonraları Amazonium olarak adlandırılacak Areopagus bölgesinde kazanılmıştır. Yunanlılar ile Amazonlar arasındaki savaş, Parthenon'un batı alınlığında tasvir edildiği gibi, Yunan sanatının en önemli temalarından bi-

risi idi. Amazonomakhia, ya da Amazon rekabeti, medeniyetin barbarlığa karşı mücadelesini sembolize ediyordu. Bugün de ayakta kalan anıtlardan ve başka nadir dokümanlardan anlaşıldığına göre, bu konu Pers Savaşları için de kullanılan bir metafordu. Belki de kadınsı Perslerin erkeksi kadınlar gibi resmedilmelerinde kötücül bir mizah vardı. Amazonlar, uzun saçlarıyla uzaktan kadına benzeyen sakalsız Asyalı erkekler olabilir. Amazonların anavatanı İskit eliydi, kısaca, daha sonraları cinsiyetleri muğlâk şamanlarla ilişkilendirilen, Güney Rusya'nın Karadeniz kıyıları. Amazonlar, MÖ beşinci yüzyılda, koşucu ve avcı kadınların giydiği türden kısa entariler giydirilmeden evvel Yunan sanatında İskit pantolonu, çizmeleri ve Frigyalı külâhı içinde tasvir edilirdi.

Amazonların tarihsel kişilikler mi yoksa mitsel karakterler mi olduğu konusundaki anlaşmazlık devam ediyor. Almanya ve Rusya'da yapılan kazılarda zırhları içinde gömülmüş kadın bedenleri bulunmuştur, ama kadınların özerk askerî birlikler kurduğuna dair hâlâ somut bir kanıt yoktur. Yunanlılar Amazon ismini, *amazos* yani "memesiz" kelimesinden türetmişlerdi. Amazonların yay kurabilmek için sağ memelerinin ucunu kestiği ya da dağladığı söylenirdi. Bu etimoloji aslında (mayasız ekmek demek olan "matzoh" kelimesiyle aynı kökenden gelen) *amaza* (arpa ekmeksiz) kelimesini açıklamak için de uyduruluş olabilirdi. Süregelen kesik meme motifinin Anadolu'nun önemli tanrıçalarının dinî törenlerinde görülen meme kestirme âyini ile ilişkisi olabilir. Efes Artemis'i hakkında dile getirilen tezler arasında, kendine sunulan kesik memelerden yapılma çelenkler taktığı iddiası da vardır. Amazonlar, Efes kentinin ve tapınağının efsanevî kurucularıydı.

Yunan Sanatının neden Amazonları hiçbir zaman memeleri kesik şekilde tasvir etmemiş olduğunu çok kişi merak eder. Benim buna cevabım, klasik imgelemin idealleştirmesine ve Yunanlıların son derece gelişmiş biçim duygusuna her çeşit deformasyon ya da sakatlığın ters düşmesidir. Doğru ya da yanlış, ama örnek hikâyeler, Yunanlıların Amazonları erdişi kabul ettiklerini gösterir. Lady Macbeth'in kendini "cinsiyetsizleştirme" arzusundaki gibi, kadında memenin kesilmesi erkeğin iğdiş edilmesine karşılık gelir. Amazon'un bedeni, yarı kadın yarı erkektir. Aynı fikir Amazonların bir memeleri çıplak biçimde tasvir edilişlerinde de görülür. Yunan heykeltıraşları kendi aralarında yarışırcasına *Can Çekişen Amazon* temasını işlemişlerdir; bu temada savaşçının bir kolu göğsündeki yaranın üzerinde durur. Vergilius'un Amazon Camilla'sı parçalanmış göğsüne saplanan bir kargıyla öldürülmüştür. Amazona has motife, Delacroix'nın *Halkın Önderi Özgürlük* tablosunda da fark edilir: Bayrak sallayan, tek memesi açıkta duran bir kadın. Memenin Amazonca teşhiri, paradoksal bir biçimde cinsiyetsizleştiricidir.

Yunan yakıştırmaları Amazonların yırtıcılığını gözler önüne serer. *Megathumos*, korkusuz, savaşçı, gözü pek; *anandros*, erkeksiz yaşayan; *stryganor*, erkek avcısı; *androdamas*, erkeğin sahibi; *kreobotos*, et yiyen; *androdaiktos, androktonos, deineira*, erkek katili diye adlandırılır. Amazonların erkeklere karşı savaşı sonsuzdur. Onların yenilgisi, kadınların yurttaşlık haklarından yararlandırılmadığı klasik Atina'da, kocanın karısı üzerindeki mutlak gücünün öncüsü olmuştur. Yunan sanatı Amazonları hiçbir zaman iriyarı ve hantal Gorgon gibi tasvir etmemiştir. O, Yunan'ın şan ve şöhret arayışı olan *arete* düsturunda, zarafet ve dramatik bir itibar kazanmıştır. Amazon daha sonraları cinsellikle bayağılaştırılmıştır. Ovidius onu, erkeğin fallik kılıcı tarafından bağnaz cinselliğinin küçük düşürülerek yok edildiği bir kadına dönüştürmüştür. Bu kullanım fikrine Pope'un, kindar Amazonların süsüne düşkün züppelerle dolu bir mekân yarattığı The Rape of the Lock'unda [*Buklenin Irzına Geçilmesi*] da devam edilir. Amazonların Yunan sanatından sonra gerçek ayrıcalıklarıyla belirişi bir tek Rönesans epiklerindeki – Boiardo, Ariosto, Tasso ve Spenser'ın – kadın savaşçılarında görülür. Fakat ilerde göreceğimiz gibi, İngiliz Rönesansı Amazon'u toplumsal referans çerçevesine fazla tâbi kılmıştır.

Amazon, topluluklar halinde yaşayan kadındır, kadınlar arası bağlılığa ilişkin bir efsanedir. Artemis, kendine yeten yalıtılmışlığı içindeki Amazonca iradedir. O, Batılı personaların düşmanca ayrımcılığının ışığını yayan som Apollonca egodur. O, ardından kendi içine kapanma yoluyla geriye çekiliş ve arınmanın geldiği dayatmacılık ve saldırganlıktır. Artemis, ancak Spenser'ınki gibi bir Apollonca imgelemle lâyıkıyla canlandırılabilir. Amazon gibi, Artemis de erotik kaideye daldırılarak, sertliğini ve soğukluğunu kaybetmiştir. Musevi-Hıristiyan geleneğinde, Jan Dark dışındaki hiç kimse ona benzeyemez. Antik Artemis heykelleri karşısındaki algılarımız, onun Romalı bir kopyası olan *Versaylı Diana* kaynaklıdır. Elinde yayı, öne doğru bir adım atan tanrıça, sadağından bir ok çıkartırken, omzunun üzerinden bakar. Kısa, kolsuz elbisesi ve botları, on beşinci yüzyıl Yunan kadın avcılarının kullandığı türdendir. Artemis, yararak kat ettiği Batılı mekânın hâkimidir.

Klasik sonrası sanatı, Artemis'i kadınsılaştırır ve sakinleştirir. Kenneth Clark, ikizine de aynı şey olduğunu göz ardı ederek, asaletini yitiren bir tanrı için dövünebilir: Apollon'un tasvirleri "huşu uyandırma hissini" yitirmiş, onu "kendinden memnun, sıkıcı ve klasik bir kişiliğe" dönüştürmüştür.[8] İnsanın ruhban sınıfından varlıklar karşısında ödü kopar. Önemli Batılı ressamların Artemis'e yaklaşımları mesafelidir. Tanrıça, Titian'ın elinde, koca popolu, hantal bir orta yaşlı kadına dönüşmüştür. Rembrandt'ın *Diana*'sı, sarkık karnı ve memeleriyle çirkin ve orta yaşlı bir kadındır. Rembrandt'ın *Bellona*'sı, Romalı savaş tanrıçasına, bodur bir göv-

de ve tombul bir yüz verir. Fransız Rönesansında, ilhamını II. Henri'nin metresi Diana de Poitiers'den alan sayısız Diana eseri vardır. Gotik kalıntıların ikna ediciliğinin kalıntıları olan Fontainebleau okulunun eserleri, ince, küçük göğüslü ve duygusal yönden soğuktur; ne var ki onlar Diana ve Venüs'ün hatâsız birer kırmasıdır. Gerçi Goujon'un mermer *Anetli Diana*'sı ve hattâ Boucher'nin daha sonraki *The Bath of Diana*'sında Artemis'in dış hatları netliğini korumuştur, ama bu iki eser de ormanların yırtıcı tanrıçasını fazla şık tasvir etmiştir.

Gerçek Artemis, fanteziye cevaz vermez biçimde uzak ve yıldırıcıdır. Bağımsız bir kadın güdüsü olarak, atik ve beklenmedik eylemini bedensel bir edilgenliğe dönüştüren erkek sanatçılar arasında direngen bir hoşnutsuzluk uyandırdığı anlaşılmaktadır. XIV. Louis, klasik *Arles Venüs*'ünün kaslarının bir kadında kabul edilebilir ölçülere sığdırılmasını emretmişti. Cinsel indirgemecilik, Aziz-Gaudens'in eski Madison Square Garden kulesinin (1891) tepesinde dikilen ve bugün de Philadelphia Sanat Müzesi'nin giriş merdivenine buyurganca bakan büyük altın *Diana*'sında da görülür. Tanrıçanın kahramanlara yaraşır görkemde bir yayı vardır, ama kirişi çeken kollarında ya da sırt kaslarında hiçbir gerginlik yoktur. Bir geline benzeyen bu orman perisinde hiçbir av tutkusu ya da "dehşet duygusu" yoktur. Gerçek Artemis zihniyle ve bedeniyle tetiktedir.

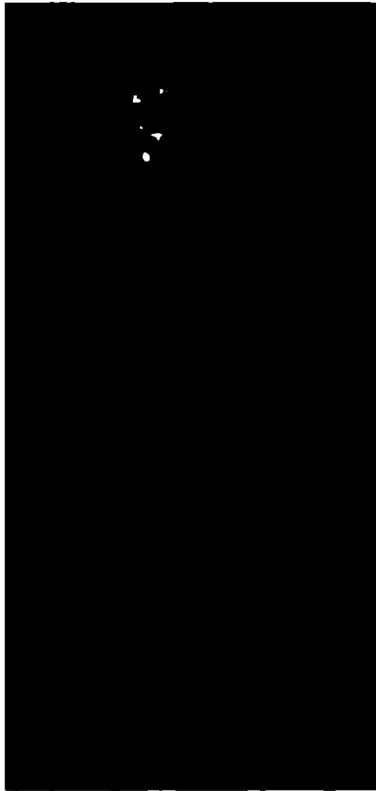
Artemis, Clark'ın bereketli organik biçim halindeki kadını, bitkisel Afrodit'inin gölgesinde kalmıştır. Verimlilik, fiziksel ya da tinsel kıtlık zamanlarına ait bir metafordur. Anıtsal heykelin tümüyle çıplak ilk kadını; Praksiteles'in *Knidos Afrodit*'inde (yaklaşık olarak MÖ 350), Helenistik dönemin şafağında belirir. Yunan sanatında iki yüzyıl boyunca güçlü çıplak [*nü*] erkekler görülür. Dolgun bir kadın olarak tasvir edilen *Knidoslu Afrodit*, Klasik Atina'da eşcinsellikten uzaklaşıldığının bir işaretidir. Kadın duruşu tasvirinde, dizlerini bitiştirmiş, alçakgönüllülükle öne eğilen Romalı *Venus Pudica* ile birlikte, Botticelli'nin Venüs'üne kadar uzanan, yeni bir gelenek başlar. Bunu, doğurgan kadının kendi bolluğunun hormonal yağlı bağları ile aşağıya çekilen Willendorf Venüsü'nde de görmüştük. Geniş kalçalı kadınların koşmalarını kısıtlayan çarpık bacaklarından bahsetmiştim. Erkekler, dar kalçaları sayesinde bacaklarını, pistonlar gibi etkili kullanabilirler. En iyi kadın koşucuların bedenleri zayıf ve erkeksidir. Büyük göğüslü, geniş kalçalı kadınlar birkaç spor dalında başarılıdır. Yağ ile bereket arasındaki yakınlık, vücutlarındaki yağ oranı belirli bir biyolojik seviyenin altına düşen ve âdetleri de düzensiz olan kadın atletlerde izlenebilir. Artemis, Bitkisel Afrodit'in ilgasıdır. O, anatomiyi kader olması nedeniyle geri çevirir. O, bir okçu ve yırtıcıdır, her zaman ipi en önce göğüsleyen kadın koşucudur. Nefertiti, enerjisini başında yoğunlaştırması nedeniyle Willendorf Venüsü'nün karşıtıdır. Bedeninin içinde ve beden

için yaşayan Artemis, acımasız erkeksi iradesi ile kadınsı biçimi yeni zamana uydurur. O, Yunanlıların en önemli Apollonca tasarımlarından biridir; dondurucu ve acımasızdır.

Artemis tek başına varolur. Onun Amazonca saldırganlığı erkekler kadar kadınlara da yönelmiştir. Apollon'unki gibi, onun ikili cinsel yapısı da kendini tamamlayışını içerir. Romalı şair ve pornografi sanatçılarından önce hiç kimse, ona sapkın zevkler atfetmemiştir. Boucher, lezbiyen şehvetini Ovidius'dan aldığı bir bölümde, *Artemis olarak Zeus, kur yapan Callisto*'da gösterir. Ama Artemis ve Athena, lezbiyenlik konusunda kabiliyetsiz olamazlar, çünkü onların efsanevî kimlikleri militanca korudukları iffetlerine dayanır. O iffet ki, bir güç, özgürlük ve cesaret metaforudur. Bu iffet, Ulu Ana'nın erkeklerden bağımsızlığına işaret eden yenilenebilir bekâretinden kaynaklanır. Post-klasik dönem, iffeti daha yumuşak, daha sıcakkanlı bir biçimde kişileştirir – gösterişsiz bâkireler, sessiz rahibeler ya da Dickens'ın Küçük Dorritt'i gibi al yanaklı çocuklar. Musevi-Hıristiyan geleneğinde iffet, insanın kendini dindarca kurban etmesidir. Ne var ki Yunanlılar iffeti, pervasız egosuyla silâhlanmış bir tanrıça olarak görürlerdi.

Bir Orfik ilahide Artemis, *arsenomorphe*, "biçimde ya da görünüşte erkekçe" diye tanımlanır. Ben bu sıfatı, bir Diana miti aracığıyla ortaya çıkan *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki Katherine Hepburn için kullanacağım. Hepburn, Spenser'ın tensellikten tamamen uzak duran kadın savaşçısı Belphoebe'sinden sonra, Batıdaki tek gerçek Artemis'tir. Artemis hız ve görkemdir. O, erkeklerin açıklamalarını ve dünyalarını dikkate almayan buyurgan kadındır. Onurlandırdığı yegâne erkek, kardeşi, ikizidir. Athena gibi, o da kararlılık ve eylemdir. Ama Athena'nın eylemi, toplumun içinde ve toplum için gerçekleşir: O bir can yoldaşıdır. Artemis'te tek başınalık ve eylem birleşmiştir. O çıkarcıdır, ama bireyselliğini Batılı olabilirliğin sınırlarına kadar genişletir. O, saf fiziksel bir âlemde yaşar. Spengler "Apollon ve Athena'nın ruhu yoktur."[9] der. Artemis Hıristiyanlık öncesinin gayri tinsel saflığıdır. O, Nefertiti gibi, hayalci bir materyalisttir. O, kitonyenden arınık bir madde, *nesne* olarak Batılı bir şahsiyettir.

Bir kadın olarak Artemis, kahramanca bir çekiciliğe sahiptir. Soğukkanlı, ateşli, kibirli ve güçlüdür. Hıristiyan iyilikseverliğinden önce gelen savaşçı Koç burcu çağına aittir. Kana susamıştır, gaddardır. O tüm evrende, avlanmayla ifade edilen, kovalama, çabukluk, tehlikeyi göze alma, cüretkârlığın yani azami saldırganlığın dişi kimliğidir. Apollon tarzı okuma, Batılı göz ve Batılı iradedir. Âdeta bir atleti andırırcasına, o da rakiplerini geçip gitmek ve ün kazanmak için yaşar. Artemis karmaşık değildir. Çelişkileri yoktur, çünkü manevi bir hayatı yoktur. Onu Amazonlaştıran parlatılmış, silâhlanmış egosudur. O, merhamet etmek ya da rahatlama ka-



10. Athena Parthenos.
Varvekion Heykeli,
MÖ yaklaşık 447–439.

biliyetlerinden yoksundur. O, ergenliğe yakalanmışlığı gösteren tipik bir karakterdir. Onun endamı, gelişmemiş memeleriyle bir oğlanı andırır. Psikolojik ya da fiziksel saldırılar onu ele geçiremez. Artemis kadınsı değildir, çünkü üstesinden gelebildiği dış etkilerden etkilenmez. O hiç bozulmamıştır ve eski zamanlara aittir. O asla öğrenmeyecektir. İfadesizliği ve kayıtsızlığında, mükemmel bir şahsiyeti, yüce bir kuvveti taşır. Onun bir benzerini arıyorsanız, Artemis'in çarpıcı fiziksel ihtişamına sahip, fakat Artemis'in ironik dünyevî deneyimiyle bilemeyeceği Marlene Dietrich'i değil, münzevileşmişliği ve buz gibi boşluğuyla Greta Garbo'yu hatırlayın. Koşucu Artemis sadece hükmettiği okları ile bağlantı kurduğu Batılı epik mekânı hedefleyen bir kadındır. O, kadının kitonyen bedeninin yükünü tanrısal ebedî akışa ekler.

Apollon, Pagan kültürünün Rönesans ile başlayan yeniden canlanışında klasik mitolojinin üstün yaratığı olarak selâmlanmıştır. Şiirin hamisi olarak sanatçıların ilgisini çekmiş, güzel bir genç adam olarak da eşcinsellerin ilgisini çekmiştir. Athena ise daha az ilgi görmüştür. Yine de *Odysseia*'ya hâkimdir ve Akropolis'teki iki heykeli sayesinde göz kulak olduğu klasik Atina'ya da efendilik etmiştir. Parlak bir pagan fikri olan Amazon tanrıçalar, popülerliklerini Hıristiyanlık döneminde yitirirler.

Athena'nın Apollon'un dengi olduğunu iddia edeceğim. Onun benzeri ya da zürriyeti yoktur. Yunan tanrıları söz konusu olduğunda içlerindeki en sinematik olandır, ancak asla sinemaya uyarlanmamıştır. Ezici zihinsel ve fiziksel kudretiyle, devasa ama yine de hareketlidir. O, ödevleri gücünün manivelasıyla üstbelirlenmiş olan yüklenmiş bir ikonadır (*Resim 10*). Gilbert Murray'e göre, "Athena bir idealdir, bir ideal ve bir gizem-

dir; bilgelik, yorulmak bilmez emek, neredeyse dehşet verici bir saflık ideali."[10] Otto'nun yorumu: "Modern ve bilhassa kuzeyli insan, kendini onun şimşek parlaklığındaki duru biçimine giderek alıştırmalıdır. Onun bozucu parlaklığı, bizim sisli atmosferimize korkutucu bir acımasızlıkla dâhil olur."[11] Athena, sert ak ışıktan bir huzme ve soğuk bir pagan mücevheridir. Tehlikeli bir parlaklığı vardır. Homeros'un Akhilleus'u onu, daha evvel yakaladığı saçlarını görür görmez tanır, "gözlerinin parlaklığı çok korkunçtu."[12] Apollonca Olymposlular göz tanrılarıdır, saldırgan Batılı göz aracılığıyla yaşar, uyarır ve hüküm sürerler.

Athena, tuhaf doğumu ile başlayan karmaşık bir cinselliğe sahiptir. Hesiodos, kendisiden daha güçlü bir oğlan doğuracağı uyarısını alan Zeus'un bunu önlemek için gebe karısı Metis'i tüm tüm yuttuğunu anlatır. Bunun ardından Zeus'un alnından Athena fırlar; bazı kaynaklarda ise doğumun Hephaestus ya da Prometeus'un bir çekiç darbesi ile gerçekleştiğine işaret edilmektedir. Metis'in rolü, muhtemelen Athena'nın Zeus'un kafasından doğduğunu hikâye eden daha eski bir efsanenin izah edilmesi amacıyla uydurulmuştur. Belki de erdişi Athena, Metis'in kendi eril fetusuna gömülmesidir. Athena saldırganlıktan doğmuştur. Dışarıya çıkabilmek için dövüşmesi gerekiyordu. Çekiç darbesi *onun* gücüdür; âdeta masaya vurulan yumruğa benzer. Günümüz insanları bir fikrin kendilerini "çarpmasından" ya da Altmışların argosu ile kafalarında çakan bir "şimşek"ten söz ederler. Athena, ilkel çıkarımların korkunç dev adımlarıyla yürüyen ve ciddiyetle düşünen Zeus'udur. Zeus da bir hermafrodittir: Kendini dölleme ve üreme kudretine ya da Latince'de olduğu gibi İngilizce'de de hem gebelik hem de kavrayış anlamına gelen, gebe kalma kudretini [*conception*] birlikte taşır. Mastürbasyon yaparcasına yaratan Mısırlı Khepera, atlayıp zıplayan, ayakları başına değen uroboromsu bir dairede, küçük sarmal halde bir insan olarak tanımlanır. Muhtemelen Zeus da önce kendisini, kendinden sonra da kız kardeşi Hera'yı sevmiş birisi olarak ilk otuzbircilerden biridir. Amazon Athena, tanrısal narsist aşkın arsız kabarmalarından biridir. Gregory Zilboorg, Athena'nın doğumunu, doğumun ardından bencil bir duyguyla, bebeği yatağına getiren ve sanki kendisi doğurmuş gibi davranan babanın ritüel aşermesiyle karşılaştırır. Zilboorg, baştan ya da penisten çıkan bir bebek gibi şizofrenik fantezileri aktardıktan sonra, Athena ve Dionysos'un doğumlarını konu edinen mitlerin kadınsı güçlerin erkeklerce kıskanılması anlamına gelen "kadına yönelik kıskançlık"tan doğduğu sonucuna varır. Tabiî kendisine göre bu kıskançlık, Freud'un kadınlarda bulduğu "penis kıskançlığından psikogenetik açıdan daha eski, bu yüzden de daha temel" bir güdüdür.[13]

Athena'nın cinsel ikiliği, kuşandığı erkeksi zırhında da karşılığını bulur. Atinalılar ona yakıştırılan Pallas namını Pusat Savuran (*pallo*, "Kulla-

nınm ya da savururum") olarak anlamışlardı. *İlyada*'da, Savaş Tanrısı'nı iri bir kaya parçası ile vurup yere sererek yener. Zeus ona, "büyük, ağır kargıyı" ve Athena'yı âdeta bir şal gibi örten ve panik yaratan kalkanını da içeren kendi silâhlarını ödünç verir. Yılanlarla sarılı bu keçi derisinden kalkan, kitonyen ruha ait şiddetin bir işaretidir. Yılansı yıldırımlarla yarılan bir fırtına bulutunu temsil ediyor olabilir. Ben bu kalkanın Olymposlu olmakla birlikte henüz Apollanca olmadığını düşünüyorum. Yani, göğün akılcı ve saydamlıktan ziyade ilkel, gizemli ve anlaşılmaz kabul edildiği, – mavi-beyazdan ziyade, mor-siyah olduğu en ilk gök tapıncından inmiştir. Akropolis'in kutsal hayvanı, Atina'nın efsanevî kralı Erektheus'un kocaman yılanı, Athena'nın kalkanının arkasında bir bukle gibi durmaktadır. Bazen bir yılanı kargı gibi fırlatırken tasvir edilir. Yılan onun erkeksi alter egosu, fallik yansıması olabilir. Bu, Minoslu bir bitki tanrıçası olduğu günlerdeki karakterinin bir kalıntısı olarak yeni imgesine yapışmıştır.

Artemis, Apollonca olurken kitonyen kökenlerinin her türlü işaretini fırlatıp atmıştır. Buna karşılık Athena, özellikle de göğsü ve kalkanındaki Gorgon başı olmak üzere, barbar simgelerle süslüdür. Freud'a göre, "dehşetin sembolü" onu "yaklaşılamaz bir kadına dönüştürür ve tüm cinsel arzuları geri püskürtür – çünkü o Anne'nin cinsel organlarının dehşetini açığa çıkarır."[14] Kitonyenin çirkinliği ile sembolize edilen huzurlu bâkirelik: Milton bu uyuşmazlığı, Minerva'nın "yılan başlı *Gorgon* kalkanı"nı, tanrıçanın "nefsine hâkim iffetinin sert bakışı" (*Comus* 447–50) olarak tahlil eder. Bu sert bakış, fallik gözün saldırganlığıdır.

Athena'nın diğer Olymposluların sembolik sadeliklerinden farklı olan özen gösterilmiş ikonografisi, onun doğasındaki acayipliğe, cinselliğe baskın çıkan gücüne dayanır. Bilim, onun travesti zırhına görece daha az ilgi göstermiştir. Martin Nilsson'un genel kabul gören teorisine göre, Athena, Mikene'nin savaş beylerinin saray tanrıçasına dönüşen Helen öncesinden kalma bir tanrıdır. Bu nedenle Athena zırhını, kaleleri korumak için kuşanmıştır. Lâkin etiyoloji, bu konudaki sürekliliği izah edememiştir. Zırhı içindeki Athena, Mikene kültürünün çöküşünü izleyen beş yüz yıldan daha fazla bir zaman boyunca etkisini sürdürmüştür. Thukydides'in kayıtlarından anlaşıldığına göre, Atinalılar silâhsız dolaşan ilk halktı. C. J. Herington, Akropolis'de iki farklı Athena'ya ibadet edildiğini anlatır: Erektheum'un tanrıçası oturtulmuş ve silâhlarından arındırılmış olan barışçıl bir bereket tanrıçası idi; Parthenon'un ("Bâkire Tapınak") bâkire tanrıçası Athena Parthenos ise savaş için kuşanmış olarak ayakta ya da yürürken tasvir edilmişti. Bunlar, onun el sanatlarının efendisi Athena Eragne ve savaşçı saflarının savunucusu Athena Promakhos olarak tezahürlerine tekabül etmektedir. Pheidias'ın yaptığı biri Parthenon'un içinde, öbürü parlak tolgası limana yaklaşan gemilerce Sunium burnu kadar uzaktan bi-

le görülebilecek şekilde dışında duran fildişi ve altından yapılan iki muazzam heykelinde bu ikinci tezahürüyle tasvir edilmişti.

Bu yüzden, Mikenelilerin Athena'yı kendi savaşçı imgelerinde sabitlemiş olmaları şöyle dursun, onun Minoslu prototipi yüksek klasik döneme dek metaforik gelişmeye uygun kalmıştır. Atina'da silâhlanmış Athena imgesinin niçin daha üstün geldiğini açıklamamız gerekir, ki o, Atina için askerî güçten çok daha fazla şey ifade etmekteydi. Herington'ın belirttiği gibi, "Perikles ve Pheidias dönemine gelindiğinde, dönemin en yüksek inançlarının izahı için *o* seçilmişti."[15] Atina'nın aynadaki aksi bir güneş erdişiydi; bedeni, aklı ve görüşü kusursuzdu. Athena'nın cinsel melezliği, onun kökenlerinden cinsel bir maskeli balo yaratan Homeros'ta da zaten apaçıktır. Athena *İlyada*'da, dört kez erkek, bir kez akbaba olarak ve altı kez de kendi biçiminde belirir yeryüzünde. *Odysseia*'da, sekiz kere erkek, iki kere kız, altı kez de kendisi olur. O, bazen yaşlı Mentor ya da Phoenix, bazen de güzel bir çoban ya da silâhlanmış olan "balaban bir kargıcı"dır. Homeros'un en büyüleyici motiflerinden biri, Athena'daki gücün bu yoğun hareketidir. Cinsiyet değiştirme başka bir biçimine sadece İris'in Priamos'a, bizatihi oğlu Polites olarak görünmesinde rastlanır. Hera, asla bir erkek olarak görünmez, çünkü erkeksiliği kolaylaştıracak unsuru eksiktir. Vergilius bu transseksüel motifi mekanik bir biçimde kabul eder: Turnus'un kız kardeşi Juturna, bir kez savaşçı ve iki kez de savaş arabası sürücüsü olarak görünür. Ama bu, *Aeneid*'in Homeros'un Amazon temasını trajik ve güçlü kadın Dido ve Camilla karakterlerinde özümseyip serbestçe yeniden işlemiş oluşundandır.

Athena'nın erdişiliğinin anlamı nedir? Jane Harrison ataerkilliğin "Atina'nın yerel timsalini", "ne kadın ne de erkek olan, cinsiyetsiz bir varlığa" dönüştürdüğünü söyler: "Sonuna kadar uydurma ve gerçekdışıdır, bizi asla ikna edemez... İçinden çıktığı Toprağı unutan bir tanrıçayı sevmek mümkün değildir."[16] Harrison, Athena'nın erdişiliğini kabul eder, etmesine ama bu durumdan tiksinti duyar. Uzun ithamları, yanlış bir inanç olarak Akdeniz'deki anaerkil toplumun erkekler tarafından yok edilişine duyduğu öfkeden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Athena, [anaerkil toplumu yıkan] zalimin işbirlikçisidir. Harrison'ın bu mükemmel kurulmuş eseri, cinsel olarak kitonyenden feragât etmesi nedeniyle sıradanlaşan Athena'nın tahlilidir. Harrison beni büyük ölçüde etkilemiş olsa da, benim kitonyene ilişkin teorim hem daha karanlık ve hem de çok iyimser değildir. Harrison'ın doğaya bakışında on dokuzuncu yüzyıldaki Wordsworth'den çok fazla şey görülebilir. Bense, Sade ve Coleridge'i takip ediyorum.

Harrison'ı görüşüne yönelik çürütmeme şu iddiasıyla başlıyorum: "Athena'nın Zeus'un beyninden doğal durumundan çıkarılmış olan acayip

doğumu, *düşünce*yi varlık ve gerçekliğin temeli haline getirmeyi amaçlayan karanlık ve vahim bir gayrettir."[17] Oysa Athena hiçbir zaman som düşünceyi temsil etmemiştir. Annesi olduğu varsayılan Metis'in adı, "danışma, bilgelik, hüner, kurnazlık, zanaat" anlamına gelir. Hattâ *Sophia* bile ilk olarak "kurnazlık, hüner, açıkgözlülük" idi; ancak ikinci olarak "bilimsel bilgi, bilgelik, felsefe" anlamına geliyordu. Athena *nous*'dan ("akıl") çok, *tekhne*'dir ("sanat. hüner"). İşte bu yüzden o zanaatın himayecisidir. Onun gözdeleri, eylemci erkekler, bilhassa Homeros'ta "pek çok hilelerin adamı" olarak tanımlanan Odysseus'dur. Onun atfettiği erdemleri, bir talibinin kur yaptığı Penolope sıralar – "Athena'ya borçlu olduğu benzersiz hediyeler, el sanatlarındaki becerisi, kusursuz beyni ve daima bir yolunu bularak bir şeyleri elde etmesine yarayan dehası."[18] Hem Odysseus hem de Penolope usta birer hilebaz ve stratejisttir. Odysseus için hayat bir gösteri sanatıdır. O, hayvani zorla başarılı olamayınca, Troya'yı hile ile dize getirir. Parmağıyla bir kütüğe sadece dokunarak bile ortaya bir sal çıkarabilir ya da bir yatak yapabilir. Tepegözün mağarasından, bir ağaç dalından yapılmış ilkel bir âletle Troya atını taklit ederek bir koçun karnına sarılıp kaçabilir. Homerik akıl hüner, pratik zekâdır. Rodin'inkine benzer derinlikli tasavvur yoktur, matematik ya da felsefî kurgulara yer yoktur. Bu tarihin oldukça geç dönemlerinde görülür. Odysseus elleriyle düşünür. O atlet, kumarbaz ve mühendistir. Athena, Mısır inşacılığının vârisi olan Yunan'ın, teknolojik insanın tanrıçasıdır.

Burada, Athena'nın erdişiliği için bir cevap öneriyorum. O, değişik kılıklarda görünür, cinsel sınırları öteki Yunan tanrılarından daha sık aşar; çünkü o, becerikli, uyumsal aklı; yaratıcı beceriyi, planlamayı, kumpası, mücadeleyi ve hayatta kalma becerisini sembolize eder. *Tekhne* olarak akıl, pragmatik tasarım, eski çağlarda hermafroditçe kabul edilirdi; bu kişiliğin bilinçdışını da içererek geliştiği bir dönemde, ruhun Jung nezdindeki hermafroditliğine benzemektedir. Athena, sadece uyanan egoyu, gün ışığı enerjisini kişileştirir. Modernizm öncesi psikoloji, ruhta saptadığımız yetileri dışsallaştırır. Bu nedenle Gorgon, Athena'nın kalbinde değil bağrında konumlanır. Transseksüel zihin olarak Athena, zapettiği iradeyi ve arzuyu, zaptettiği koşullarda bir yolunu bularak sömürür. İlk kez burada, erdişiliği zihnin bir kültürel sembolü olarak görüyoruz. Rönesans, erdişiliğe sezgiyi ve maddenin tinselleşmesini temsil etmek üzere simya terimleriyle yeni bir rol verir. Romantisizm ise erdişiden imgelemi, yaratıcı süreci ve bizzat şiiri sembolize etmek için yararlanır.

Tepeden tırnağa erkek Ares, savaş çılgınlığıdır, kudurgan bir yarı hayvanlık durumudur. Oysa erdişil Athena, savaşı zihinselleştirir. Keşifleri arasında savaş koşumu, trompet ve Pyrrus'un savaş dansı da vardır. O savaş müziği ve savaş narasının tanrıçasıdır. Marinetti, Fütürist Manifes-

to'da "savaşın estetiği"nden söz eder. Athena, savaşı bir sanat biçimine dönüştürür: Hesaplı ve kararlı eylem tarihsel olarak Batılı mekânı kat eden doğru çizgilerdir. Harrison'un Athena'yı som düşünceyle eşleştirmesi ilişkilendirmesi, tanrıçanın gitgide dengeli, münzevi bilgeliği kişileştirilmesi haline geldiği Helenistik dönem için geçerlidir.

Odysseia'deki tanrıları yöneten Athena, becerikli sanatçı, ihtiyatlı Odysseus'un değişken düşünce tarzını yansıtır. Athena'nın macera dolu transseksüelliği ile mahirane aklının entrikaları arasındaki ilişki, onun gözlerimizin önünde cinsiyetini değiştirme manzarasında gösterilir. On yıllık bir mücadeleden sonra gözlerini İthake'nin sisli sahilinde açan Odysseus, elinde kargısıyla duran genç bir çobanla karşılaşır, aslında bu çoban kılık değiştirmiş Athena'dır. Odysseus, oracıkta uydurduğu acıklı hikâyeyi tanrıçaya anlatır.

> Parlak gözlü tanrıça. Odysseus'un masalına gülümsedi ve eliyle okşadı onu. Görünüşü değişti, şimdi uzun boylu, güzel, hamarat bir kadın gibi görünüyordu...
>
> "Demek öyle, benim inatçı dostum, baş düzenbaz Odysseus, kendi yurdunda da hâlâ vazgeçmeyecek misin yürekten sevdiğin bu uydurma masallardan? Ama gerek yok daha fazlasına: İkimiz de mahiriz kandırmacada. Siyasette ve hitabette bir eşin yok senin insanlar dünyasında, bense akılca ve buluşça önde gelirim tanrılar arasında."[19]

Böylece Homeros'un kahramanın *nostos* ya da eve dönüşünü başarmasından sonraki ilk manzara, âyinsel bir biçim alır: Odysseus'un kurnazca savaş hilelerinden biri, gelecekten müjdeli haber veren iki paranteze benzeyen erkek Athena ile kadın Athena arasında sıkışmıştır. Cinsiyet dönüşümleri düşseldir, asıl olan ve maskeyi andıran sahte anlatı sürekli sahnelenir. Zevkle gülümseyen Athena, "Sen ne şahane bir yalancısın" demek istiyor aslında. Yalan, yasal görülen bir Tunç Çağı korsanlığıdır. Burada Phaiaklar'ın şölenindeki hikâye anlatıcısı Odysseus, ozan Homeros'a vekâleten konuşan kişidir. Homeros'un sineması: Cinsiyet değişiminin cereyan ettiği bölümde kullanılan sözcük ile imge teatral olarak eşzamanlıdır. "Uydurma" sözcüğü, Athena'nın teknik becerisi ile Odysseus'un yalanlarını kusursuzca nakleder. Athena tam bir cinsel değişkendir, insanî zekânın değişken güçlerini, değişimi temsil eder. Cinsel personalar, dürtü ve tercihlerin ilksel heyecanındaki sinir kimyasıdır.

Öyleyse, Harrison'ın, Athena'nın "içinden çıktığı toprağı" unuttuğuna dair şikâyetini, Athena'nın insanın yaptığını temsiliyeti nedeniyle topraktan boşanmış olduğu şeklinde cevaplıyorum. Zanaatın ve işlenmiş zeytinin efendisi olan Athena, insana kaprisli doğayı kontrol etme gücü verir. Harrison'a göre, Athena'nın bâkireliği kısırlıktandır, çünkü kitonyen an-

lamda döl vermez. Öyle bile olsa bâkirelik mükemmel bir özerkliktir. Jackson Knight'a göre, "Şehir tanrıçalarının bâkireliği, bir şehrin savunmasının boyun eğmezliğindeki o büyülü duygudaşlık hali gibi kabul edilir."[20] Atina'nın efendisi olarak Athena, hem düşmanları hem de düşman doğayı, kısacası düşmanı duvarların dışında tutan duvarın ta kendisidir. Onun bâkireliği, hermafrodit değişimlerin arkasındaki kararlı Apollonca benlik ve inatçı iradedir. O, Yapılması gereken bir görevi âciliyetle harekete geçiren yiğitliktir. O, Batının fanatik amaçsallığıdır, kısıtlı ama daima muzaffer.

Afrodit ve Hermes, kitonyen unsurların Olymposlulardan yavaş yavaş temizlenişini gösterir. Ne biri ne öbürü, benim tanımladığım şekliyle, tamamiyle Apollanca olmamıştır. Gene de, cinsel personalarımdan ikisinin örneğini sağlarlar.

Yakın Doğulu bir bereket tanrıçası olan Afrodit, Olympos'da tanrılara adanmış tapınağa [*panteon*] eklenen son tanrılardan biridir. Cinsel olarak güçlü bir Tam-Ana olarak başladığı kariyerini, antikitenin son dönemlerinde duygusal bir edebî görüş birliği aracılığıyla aşkın ve güzelliğin efendisine dönüşerek bitirdi. Bazı bölgelerde, onun çevresindeki tapım başlangıçtaki biseksüel karakterinin izlerini korumuştu. Hesiodos'un hikâyesine göre, Afrodit, Uranüs'un kesilen cinsel organlarının denize düşmesiyle birlikte sıçrayan köpükten doğmuştur. Bu vahşi hikâye, hayal ürünü olan başka bir etimolojiyi (*aphros*, "köpük, köpürmek") çağrıştırabilir, ama öykü tanrıçada var olan cinsel bir problemi de akla getirir. Çünkü yeni doğmuş Afrodit, Uranüs'ün erkeklik gücünün ete-cana dönüşmüş halidir. Athena, tanrısal bir beyinden, Afrodit ise tanrısal hayalardan fışkırır. Mutasyonla dünyaya gelen tanrıçalar, farklı âlemlerde erkeklere galip gelecektir.

Doğum yeri olan Kıbrıs'ta, Afrodit'e Venüs Barbata ya da Sakallı Venüs adıyla tapınılırdı. Kadın giysileri içinde, ama sakallı ve erkek cinsel organlarıyla tasvir edilirdi. Ona adanan kurban törenleri, birbirlerinin giysilerini giyinen kadın ve erkekler tarafından icra edilirdi. Başka bazı yerlerde Venüs Calva ya da Kel kafalı Venüs şeklinde, İsis'in rahipleri gibi kel kafalı bir erkek olarak gösterilirdi. Aristofanes onun için, Kıbrıslı erkeklere özgü Afroditos ismini yakıştırmıştı. Afrodit, Sparta'da, belki de Kythera geleneklerinden ödünç alınan savaş zırhı içinde görülür. *The Venus Armata* ya da Silâhlı Venüs, kısmen Vergilius Venüs'ünün Diana olarak zuhur etmesi nedeniyle Rönesans'ın kaidesini de etkilemiştir. Bette Davis ve Elizabth Taylor gibi bazı son derece saldırgan ve sivri dilli sinema yıldızları için Venüs Barbata ve Venüs Calva yani Sakallı Venüs ve Dazlak Venüs adlarını uygun görüyorum.

İlk dönemlerindeki Hermes, Yunan [*tarla*] sınır çizgilerini işaretleyen ve adına "herms" denen taş yığınlarından ve fallik biçimli anıtlardan ayırt edilmez. İnsan şeklini aldığında, yetişkin sakallı bir erkek, ölüleri yeraltına götüren Psykhopompos'tur. Sanatın Arkaik dönemle Helenistik dönem arasında iki yüz yıl boyunca devam eden değişimiyle Apollon'a benzer pürüzsüz yüzüyle güzel bir delikanlı biçimini almıştır. Kuvvetli kır adamından, erdişil bir şehirliye dönüşüm. Geç Hermes, Vergilius'un "sarı saçlar ve zarif bir genç erkeğe özgü göz alıcı kol ve bacaklar" bahsi aracılığıyla Romalı Merkür'ü etkilemiştir (*Aen.* IV.559). Hermes'ten Merkür'e doğru gelişim, toprak merkezli, ham, yekpare sütundan toprağa meydan okuyan yüzer gezere – kitonyenden Apolloncaya doğru bir değişimdir. Bu daha sonraki dönem Hermes'i, Amerikalı çiçekçilerin de logosu olan, Giambologna'nın parlak tunçtan yapılmış, uçan Merkür heykelinde görülür.

Cıvalı fikrimiz tez ayaklı Merkür'ün hızından ve çabukluğundan türemiştir. Hermes, büyünün ve hırsızlığın piridir. Lakapları "düzenbaz", "aldatıcı" ve "eli çabuk"tur. Otto, onun "atikliği ve usta işi kurnazlığı" ile "inanılmaz el çabukluğu" ve "yaramazlığından" bahseder.[21] Gerçek hayatta, kadınsı ve erkeksiliğin bu geçici karışmasına, karşı konulmaz buluşmasına, gayri ahlâkî özelliklerin eşlik ettiğini görüyorum. Duygu durumları arasında böylesine özgürce dolaşmak, kişiyi otomatik olarak çoğul cinsel personaların etkisine açık hale getirir. Odysseus'un personasında, Hermes'in kurnazlığını çağrıştırıyor olmasına rağmen ilk dönemlerindeki Hermesvari bir erkeksi kabalık vardır. Odysseus'un stratejik personalarındaki örtük cinsel ikilik, erdişil efendisi Athena'ya dayanır. Latince'de tanrı, gezegen ve cıva anlamlarını kapsayan Merkür, ortaçağdaki simyanın alegorik hermafroditidir. Benim adlandırdığım Cıvalı [*Mercurius*] terimi, çılgın, nüktedan, huzursuz, ele geçmez ve cinsel olarak müphem yaratıkları tanımlamak için kullanıyorum. Bu tanımın örnek karakterleri, Shakespeare'in Rosalind ve Ariel'i, Goethe'nin Mignon'u, Tolstoy'un Nataşa'sı ve Patrick Dennis'in Auntie Mame'idir.

Hermes'in elinde, iki yılanın sarılı olduğu, sağlığı sembolize eden kanatlı bir âsa bulunur, habercilerin taşıdığı türden sihirli bir değnek ya da kadüsedir. Kaduse'nin, Mısır'ın firavunların güç simgesi [*uraeus*], Girit'in labrys ya da çift ağızlı baltası ve Şükran Günü'nde kullanılan boynuz biçimli kaplar gibi fallik boğa boynuzu ve taşkın, bereketli dölyatağını tarif eden biseksüel anlamları vardır. Dairesel uroboros da aynı şekilde biseksüeldir. Neumann onu "aynı ânda doğuran, vücuda getiren ve yok eden yılan" olarak tanımlar. Jung'un simyayla ilgili bir metinden alıntıladığı gibi o, "kendini katleden, kendiyle başgöz olan ve kendini dölleyen bir ejderdir."[22] Biseksüellik sembol ya da personalara hayat verebilir, ama o ilksel yaradılışın içeriğidir.



11. *Dionysos ve Maenadlar.*
Ressam Kleophrades tarafından yapılmış,
Altika kırmızı desenli amfora, MÖ yaklaşık 500.

Apollon'un karşıtı ve rakibi Dionysos. Zeus'un oğlu olduğu halde Homeros tarafından Olympos tanrıları arasında sayılmamıştı. Apollonca Olymposluların göz-tanrısı olduklarını izah etmiştim. Dionysos ise Batılı bakışın karartılmasını temsil eder. Kitonyen doğanın Ulu Ana'sının vârisi olan Dionysos, Osiris'le birlikte mistik dinin ölen tanrılarının en yücesidir. Onun için düzenlenen ibadetlerin Batı kültürü üzerindeki muazzam etkileri iki ritüele, trajedi sanatının ve Hıristiyan âyinlerinin doğuşuna neden olmuştur.

Dionysos'un erdişilliği, Athena'nınki gibi cinsel bakımdan alışıldık olmayan bir doğumla başlar. Henüz gebe olan anne Semela, âşığından Zeus olduğunu kanıtlaması talebinde bulunur, ama bu talebi nedeniyle yıldırımla çarpılarak ölür. Zeus, Semela'nın karnındaki fetusu alır ve baldırına yerleştirdikten sonra dikerek kapatır, zamanı dolduğunda, onu ikinci bir doğumla bu kez baldırından doğurur. *Bakkhalar* adlı oyununda Euripides, Zeus'un Dionysos'a "benim erkek rahmime gir", deyişini hayal eder. (526-27). Zeus'un yapay rahmi, ana tapıncının iğdiş edilişinin bir sembolize eden Adonis'in yaban domuzları tarafından parçalanan baldırını çağrıştırır. Zeus'un Dionysos'a gebeliği meselesinde, anneliğe özgü ruhta, Freud'da bulunan çocuk ile penisin sembolik denkliğini buluruz. Bu ben-

zerlik –Atina'da hasat zamanında yapılan Oskhoforia şenliğinde saygıyla anılan– Yunanca'da asma ve skrotum [*testis torbası*] sözcüklerinde (*ωσχη* ve *όσχη*) yapılan bir söz oyununa dayanır.

Yunanlar, Dionysos'un aynı zamanda kendisinin âyin ilahisinin de adı olan Dithyrambos unvanında (di + thura = "iki kapı") – onun çifte doğumunu yanlış kavramıştır. Tanrı, biri eril, diğeri dişi olan iki kapıdan geçerek doğar. Jane Harrison ergenliğe geçiş töresine dair, "Vahşilerde çifte doğum bir yasadır, istisna değil", der. Başka bir yerde: "Erkeğin dölyatağından doğan bebek, annesinden kendisine geçmiş olan hastalıktan kurtulur – kadın yaratımından erkek yaratımına dönüşüm."[23] *Odysseia*'nın ilk bölümünde, erkekten olma Athena'nın esinlediği Telemakhos, annesine sırtını dönerek babasını arar. İsa'da annesini alenen hiçe sayarak, önceliği babasına verir. Erkeğin yetişkinliği kadınla olan silsilenin kırılmasıyla gerçekleşir. Oysa Dionysos sâdakati tersine çevirir. O, annesinin giysilerini giyerek, kadınlar güruhunda aylaklık ederek annesinin oğlu olarak kalır. (*Bkz.: Resim 11*).

Dionysos'ın travestiliği Athena'nınkinden daha tamdır. Kadınsı elbisesine erkek zırhını eklese de, sakalından başka hiçbir erkeksi tarafı yoktur. O, arkaik vazolarda kadınsı elbisesi, safran rengi peçesi ve saç filesiyle gösterilir. Bassareus namı ise, kadınların giydiği tilki derisinden harmani anlamına gelen Trakya'ya has *bassara* teriminden kaynaklanır. O, Uydurma Erkek anlamındaki Pseudanor olarak da çağrılır. Yunan kültünde âyinsel travestilik oldukça yaygındı. Oskhoforia şenliğini yöneten iki genç erkek, genç kız kılığına bürünürdü. Dionysos'un Ithyphallos olarak anılan âyin dansçıları, karşıt cinsin kılığında görünürlerdi. Argos'ta Afrodit adına düzenlenen Hybristika ve Hysteria şenliğinde erkekler kadınların peçelerini takar, kadınlar da erkek kılığına bürünürlerdi. Samos'ta, Hera adına düzenlenen şenlikte ise erkekler kadınlara has uzun elbiseler giymekle kalmaz, ayrıca kolye, bilezik ve altından yapılma saç filesiyle süslenirlerdi. Kos'taki düğünlerin gecesinde ise, damat uzun kadın elbiseleri giyerdi. Sparta'da gelinin başı traşlanır, erkek elbiseleri ve botları giydirilirdi. Argos'taysa gelin, düzmece sakalla süslenirdi.

Yunanlılara has kahramanlık destanlarında travestilikle ilgili değişik ara bölümler vardır. Süper erkek Herakles, kendisini kadın giysileri giyip yün eğirmeye zorlayan Amazon Omfal tarafından köleleştirilir. Bu hikâye, Kos'taki Herakles tapımında, kadın elbiseleri giymiş olan rahiple yeniden canlandırılır. Atina'ya gelen ve kız sanılan genç Theseus, bir grup amelenin alay konusu olur. O zamandan bu zamana inşaatçılık mesleğinde hiçbir şey değişmemiş! Kahraman, bu alaylara bir at arabasını çatıya fırlatarak karşılık verir. Yunanlı savaşçıların en üstünü Akhilleus kariyerine kadın kılığında başlar. Odysseus'un, Skyros'ta kadınlar arasında buldu-

ğu Akhilleus'un bu hikâyede maruz bırakıldığı durum, kadın yerleşimlerini basan erkek istilâcıların erkek çocukları kaçırmalarını hatırlatır. Yani, kabilelerdeki ergenliğe kabul törenini hatırlatır. Polygnotus, Akropolis'in Propyleası'nda travesti Akhilleus'un tanımlamış, Euripides de, kaybolup giden oyunu *The Scyrians*'da bu konuyu işlemişti.

O zamanlar olduğu gibi şimdi de âyinsel travestilik, kadın tahakkümünün bir dramasıdır. Gece kulüplerinde veya yatak odasında, ama kadın kılığına bürünme, daima dinsel bir anlamı içermiştir. Erkek kılığına bürünen bir kadın, sadece sahip olmadığı toplumsal gücü çalar. Fakat kadın giysileri içindeki bir erkek Tanrı'yı arıyordur. Aynasının karşısında, yatak odası âyinini yerine getiren ve annesini seyreden erkek aslında onu takdirle anmaktadır. Anneler ve babalar aynı evrende değildirler. Babalık kısa sürer, annelik ise uzun; çünkü toprak yeşilden, kahverengiye ve tekrar yeşile dönen, kesintisizce değişmeye devam eden kostümüyle bir annedir. Kutsal Kitap'ta, Asyatik annelik tapımları tarafından taşınıldığı varsayılan travestilik kınanır. Rio Karnavalı, New Orleans'ta Mardi Grass, Philadelphia'da Yılbaşı kutlamaları ve günümüzde de birçok yerde devam eden cadılar bayramı etkinlikleri pagan geleneğin devamıdır. Cadılar bayramına has kıyafet baloları, geceleri peyda olması muhtemel hayaletlerin uzak tutulmasına yarayan ve ölülerin taklit edildiği bir şeytan kovma etkinliğidir. Eski çağlardakine benzeyen travestilik teskin edici olabilir. Mevcut kültürde cinsel olarak grotesk olan ya da suç içeren unsurlar başka yerlerde sembolik gösterenlerle yüklüdür. Frazer, Yeni Gine'nin kuzeyindeki kabilelerin geleneklerinden birinin geleneklerinde öldürülen bir erkeğin cinsel organları yaşlı kadınlar tarafından, öldürülen kadının cinsel organlarıysa yaşlı erkekler tarafından yenildiğini anlatarak şöyle der: "Belki de buradaki niyet, tehlikeli olduğu düşünülen hayaleti bertaraf etmek ve onu cinsiyetsizleştirmekti."[24] İlkel yaşamda cinselliğin karşılığı din, din karşılığı da dindi. Hıristiyanlık, cinselliğin âyinsel tiyatrosunun etkinliğini asla durduramamıştır.

Öyleyse, Dionysos'un travestiliği, annelerle olan radikal özdeşleşmesini sembolize eder. Dionysos'un su, süt, kan, özsu, bal ve şarapla olan ilişkisini buna bağlıyorum. Roma ve Rönesans dönemindeki Baküs, şarap tanrısından fazlasını ifade etmiyordu. Fakat Yunan Dionysos'u Plutark'ın *hygra physis*, sıvı ya da ıslak doğa diye tanımladığı kurallardır. Farnell'ın da değindiği gibi, Dionysos "varlıklardaki akışkan ilkedir."[25] Dionysoscu akışkanlık, hücrelerimizden taşarak bizi, bitki ve hayvanlarla birleştiren organik hayatın görünmeyen denizidir. Bedenlerimiz, Ferenczi'nin dalgalanan ve kabaran eski çağlara ait denizidir. Plutark'ın *hygra physis*'ini, serbestçe akan değil, ama damarlardan ya da etli keselerden, dokulardan damlayan ya da sızan, akışı engellenmiş asılı kalan sıvılar olarak yorumlu-

yorum. *Hygra physis* ise cinsiyetin hapsedilmesi olarak tanımladığım olgun kadın bedenidir. Kadınlık deneyiminin boğazına kadar menstürasyon, doğum ve emzirmeyle ortaya çıkmış olan sıvılar dünyasına battığı dramatik biçimde kanıtlanmıştır. Ödem, su toplanması, bu kadınca lânet Dionysos'un kasvetli kucaklaşmasıdır. Erkeğin şişkinliği nesnelerin ayrıksılığının ısrarıdır. Ereksiyon göğü işaret eder, anıtsaldır. Kadının kan ya da su sayesinde yerçekiminin etkisinde kalan şişkinliği ise tutuk ve biçimsizdir. Kimlik savaşında erkeğin şişkinliği bir araçtır, ama kadının şişkinliği bir engeldir. Yağlı kadın bedeni bir sünger gibidir. Aybaşı ve doğum ânlarının zirvesinde edilgence sıkışıp kalmıştır, Dionysoscu gücün dalgaları arasında çile doldurur.

Kadınsı tecrübelere girişen erkekler vardır. Örneğin, sirkteki palyaço, kadın şişmanlığının erdişisidir. Bir hamile görünüşündedir. Sakar hareketlerle tökezleyen, düşüp kalkan, sağa sola çarpan palyaço, aslında eylemi yapan değil, kendisi aracılığıyla eylem yapılan kişidir. Öbür örneğimi oluşturan aşırı obez bir erkekse, edilgen oburluğuyla âdeta hareket edemez durumda olduğundan erkeklik gücünü kaybetmiştir. Prince Hall'un Falstaff hicvinde, içi boş kadınsı bir kap halindeki şişman erkek şöyle betimlenir: "sıvılarla dolu cüsse... ödem yumruları, o koskocaman sıkıştırılmış çuval, dolu bağırsakları örten pelerin" (*I Hen IV II.iv.454-57*). *Emblems*'da (1635) bu imgeleri doğayı içerecek biçimde genişleten Francis Quarles, şişman adamı azarlayarak konuşur: "Senin derin, içi su dolu tümörle şişmiş bir mesane, / Vücudun sarsılan bir balçık, mizacın geniş bir bataklık" (I.xii.4). Balçık ve bataklık, kadın bedeniyle özdeşleştirdiğim toprağın ve suyun nemli ilksel mayası, ifade ettiğim haliyle, kitonyen bataklığıdır. Şişmanlık, Dionysoscu temel ilkedeki akışkanlıktır. Karl Stern, kendini engelleyen nevrotik erkekleri "kadınlığın karikatürü" olarak tarif ederek "onların hayata dair tutumları, stoklamak ve alıkoymak yönündedir; dolayısıyla bu verimsiz bir birikinti, yaratımla ya da doğumla kesinlikle sona ermeyecek olan gözle görülür bir şişkinlik, hiçbir zaman bitmeyecek bir 'gebelik' eğilimidir." Bu sendromu "çıktısı olmayan bir birikim" olarak adlandırır.[26] Erkeğin bu hastalıklı gebeliği, bedenden ziyade akılda olup biten durgun bir şişmanlıktır. O, akademyanın karşılaşabileceği meslekî bir tehlike olabilir, tipik bir örnek olarak George Eliot'ın *Middlemarch*'ındaki mitolog Casaubon'un sükutu hayali gibi.

Dionysos'un kitonyen bataklığı sessiz, kaynaşan omurgasız yaratıklarla doludur. Kadınlara atfedilen tabunun haklı gerekçeleri olduğunu ve aybaşı halinin yüz kızartıcı "murdar" kanından çok, rahimden gelen kandaki yapışkan, peltemsi madde olduğunu ileri sürüyorum. İlksel bataklık, aybaşı albüminiyle, su yosunu ve bakterilerle kaynayan doğanın ne sıcak ne de soğuk diyebileceğimiz maddeleriyle tıka basa doludur. Bataklığımızı

sembolize eden besin: Ağzı açık deniz kabuğundaki çiğ deniztarağıdır. Daha yirmi yıl öncesinde, çok az kişinin ağzını sulandırmayan bu nefis yiyeceğin yarattığı hatırı sayılır heyecanı hatırlıyorum. Çoşkudan tiksintiye varan ortak reaksiyonların nedeni ne olabilir? Deniztarağı kadınsı *hygra physis*'in mikrokozmosudur. Estetik ve psikolojik olarak menstürel albüminden daha az rahatsız edici değildir. Çiğ deniztarağının ilkel biçimsizliği, bazı arkaik bataklık deneyimlerine duyusal bir erişim olanağı sağlar.

Botticelli'nin Venüs'ü bir deniz kabuğunun üstünde kıyıya ulaşır. Cinsel aşk, sonsuz ve doğa güçlerinin derin denizlerine dalmaktan başka nedir? G. Wilson Knight'a göre, "Yaşam denizden yükseldi. Dörtte üçü su olan bedenlerimiz ve zihinlerimiz tuzun şehvetiyle yoğrulmuştur."[27] Kadının bedeni deniz kokar. Ferenczi'ye göre, "Kadınların cinsel salgısının, en gelişmiş memeliler ve insan türü içinde... başka hiçbir şeye benzemeyen balıksı bir kokusu (ringa balığının salamurasında olan) vardır. Fizyolojistlerin tanıma göre, vajinanın kokusu bozuk balığınkiyle aynı özden (trimetilamin) kaynaklanır."[28] Çiğ deniztarağının çoğu kişiye tiksinç gelen kadın cinsel organının yalanmasının dilde yarattığı tada benzer bir karakteri olduğundan eminim. Taze taze, neredeyse hâlâ canlı bir deniztarağını yemek, doğa ananın tuzlu denizine barbarca, aşkla dalmak demektir.

Müstehcen söylem ve grafiti, dayandıkları köklü halk bilgeliğiyle, kaba bir dille de olsa, kadının denizle olan ilişkisini ifade eder. Argoda kadının cinsel organına "sakallı midye" denir. Açık saçık tişörtler ve araba tamponlarına yapıştırılan etiketlerde, balık tüketimini erkeklik gücüyle açıklayan sözlerle doludur. Ivy Ligi öğrencileri geçtiğimiz günlerde kütüphanenin çalışma masalarına şu özlü sözleri çiziktirmişlerdir: "Kadınlar balık gibi kokar Erkekler bok gibi! Kadınlar balık gibi kokmak ister mi? Balıklar kadın gibi kokar mı? Balıklar kadın gibi kokmak ister mi?"

Sıvıların tanrısı Dionysos yarı yarıya sıvılaşmış maddenin hiç kimseye ait olmayan ülkesinde hüküm sürer. Neummann, Almanca'daki *Mutter* = anne; *Moder*, *Moor*, *Marsch* = bataklık, ıslak çayırlık ile *Meer* = okyanus kelimeleri arasındaki dilbilimsel bağlantıya işaret eder.[29] Kitonyen bir miyazma, Oedipus'un Thebai'si üzerinde yoğunlaşan zehirli bulaşıcı bir hastalık gibi, kadının üzerinde asılı kalmıştır. Miyazma, kadın ile ilksellik arasındaki bağ, kadının yazgılı olduğu doğurganlıktır. Artemis, kendi bulutundan Apollanca günışığına doğru kaçış halindeki kadındır. Artemis'in ışıltısı, militan bir kendini çelikleştirmedir, âdet görmeyi reddediştir. Kadını destekleyip kollayan Dionysos bir yandan da Onu kitonyen bataklıkta tutmayı sürdürür. Sartre, sümüksü ya da yapışkan olandan, *le visqueux*, "iki durum arasındaki öz", "nemli ya da kadınsı" ve "kâbuslara giren öz" olarak bahseder.[30] Sartre'ın yapışkan şeyi, Dionysoscu bataklık, üretken maddenin bedensel pisliğidir. Burada gözler bulunmadığından görüş de

yoktur. Apollo'nun güneş meşalesi söndürülmüştür; yaratılışın yüreği kördür. Doğanın kadınsı rahim-dünyasında, ne nesneler ne de sanat vardır.

Dionysos, annelik tapımının her şeyi kucaklayan bütünselliğidir. Her şeyi içerdiği için hiçbir şey onu iğrendirmez. İğrenme, Apollonca bir tepki, bir estetik yargıdır. İğrenme, daima anneliğe doğru yanlış bir yaklaşmayı ya da ondan saparak uzaklaşmayı imâ eder. Huysmans, kadının kirli bedeninin yarattığı "ıslak dehşetten" söz eder.[31] Ben, Şaşalı kristal dünyanın tasavvurları arasındaki on dokuzuncu yüzyıl estetiğine, yani kitonyen bataklıktan kaçışa, doğa sevdalısı Wordsworth'ün bilemeden neden olduğu Romantisizmin yol açtığını düşünüyorum. Estetizm, nesneleri birbirinden ve doğadan koparan Apollonik doğrusallık konusunda ısrarlıdır. Tiksinme, ergime sınırındaki Apollonca korkudur. Ernest Jones, Hamlet'in annesini kınama gösterisini, "şiddetle 'baskılanmış' cinsel duyguların dışavurumunun en karakteristik halinin fiziksel tiksinti" olduğu görüşüyle açıklar.[32] Hamlet'in Ödipus kompleksinin ayartmalarına karşı mücadele ettiği doğrudur. Tabiî bu durum hepimizin doğa anayla ensest bir ilişki içinde olduğumuz gerçeğini değiştirmez. Hamlet "şişko Kral"ın "mundar öpücükleri"nden yakınır (III.iv.183-85). Davul gibi şişmiş bir erkek, benim kötürüm, gebe soytarımı çağrıştırır. Ya da bahçede duran neredeyse çürümüş cesede ya da soyluların düğün sofrasını süsleyen az pişmiş ete benzer. Oğulların oğulu Hamlet "bu gereğinden çok pişmiş olan sert etle" şişmiştir. Hamlet'in iç monoloğu, kitonyen mantıkta saklı olan zinciri takip eder: İntihar düşüncesinin yarattığı kendisine karşı tiksinti hissinden, dünya ile ilgili düşüncelere; doğa ananın doğum ve ölümü birleştirmesi, hem kundak hem de kefen olan annesinin buruşuk "ensest çarşafları"nı, terli ve kirli paçavralar arasındaki cinsel hayatındaki korkunç görüntülerin sonlanışı ve "doğanın kaba ve gür" halde olağanüstü büyüklükte "yabani otlardan temizlenmemiş bir bahçe" olarak dünya düşüncesine geçer (I.ii.129-59). Oyundan kötü kokular yükselir. Cesetten yayılan leş kokusu, aynı zamanda, Hamlet'in dekadan bir tiksintiyle kendisine direndiği organik hayatın nemli kaynağından, yani kadınsı *prima materia*'dan gelmektedir.

Bir başka kadınsı kapalı oda, bir başka cinsellik ve pislik batağı: Jonathan Swift'in acayip şiiri *The Lady's Dressing Room.* Bir başka erkek, âşık, nefret edilesi, röntgenci olarak, çıktığımız yer olan rahim-dünyaya zorla girmeye çalışmaktadır. Burası, atık, zehir ve sihirli merhemlerle kayganlaşmıştır. Swift kahramanın tiksintisine karşı çıkar: "Aşkın Kraliçesi'ni red mi edeyim, / Sırf kötü kokulu bataklıktan çıktı diye?" Venüs, lağımın üzerinden âdeta kayarcasına gelir şehre. Swift, kabuklu deniz hayvanı ile bataklık ilişkisine dair teşhisimi doğrular. Şair, deniztarağını iştâhla yerken, Sartre'ın bulantısına yakalanmış olan şiirdeki ana karakter

öğürmesini kontrol edecektir. Swift'in yatak odasındaki çamur, bâkireyi "yapışkan sıcağın zamkıyla" efsunlu sandalyesine sabitlemiş olan Milton'ın *Comus*'undan esinlenir. Bunlar Dionysoscu reçine, kadının balık kokulu peltemsileri, Medusa'nın ölü gibi ağır durağanlığıdır. Cinsellik bizi mekâna kilitler. Bâkire, sümüksü bataklıktan, saflığın, berraklığın ve tasavvurun Apollonca âleminin "yarı-saydam, serin, parıldayan dalga"sından akıp gelen su perisi sayesinde serbest kalır. Milton'un iffeti, Spenser'ın Amazonlarını hatırlatırcasına "tamamen çelikle kuşanmış", "Sadağında sivri uçlu Oklar taşıyan Peri"dir.[33] İffet, her zaman Dionysos'un Apollon üzerindeki zaferidir. O, kitonyen doğanın nemli ve yapışkan akıcılığından kurtarılan nesnenin kutsallığıdır. Skylla ya da Charybdis: Kadının şehvetli kayganlığı, her iki cinsiyetin de kaybolduğu Lear'in cehennemine giden en kolay yol.

Dionysosculuk, ona ilişkin her şeyi oyuna ve protestoya çeviren 60'ların polemikçileri tarafından önemsizleştirildi. Dayanışma amaçlı grev gözcülüğü. Çocuk Saati cinselliği. İyicil bir gerileme. Oysa, yüce tanrı Dionysos, doğa ananın barbarlığı ve vahşetidir. Yunan dinindeki Orpheusçu akım ile Olymposluların soyu arasındaki bir karşılaştırma söz konusu ise, yüzümüzü Gilbert Murray'e dönelim: "Bu tür şeyler ya Tanrı ya da Tanrının biçimleridir: 'Bu şeyler', müthiş ve ölümsüz insanlar değil, insana mutluluk getiren ya da insanı huzursuz eden, hayatlarını küçük parçalara ayıran tastamam gayrî insanî ve ahlâk dışıdırlar."[34] Dionysos, yok ederken özgürleştirir. O, bedenlerimizdeki hayatın bize sadece eziyet etmekte olan köleliği, keyif yerine acıyla karışık zevktir. O ihsan ettiği her bir şeyin bedelini tastamam ödetir. Dionysoscu orgiastik coşku, ya kötürümlükle ya da parçalanmayla sonuçlanır. Mainadların aşırılığı kana bulanmıştır. Gerçek Dionysosça dans, bozulan uyumun son safhasındaki kırılmadır. Stravinsky, Martha Graham ve rock müzikteki perküsyonun şiddetli vurguları, yani saf zorlamanın yaylım ateşinin insanda yarattığı şey kozmik beyin sarsıntılarıdır. Dionysoscu doğa, tufanlara aittir. Bedenlerimiz, Musevi-Hıristiyan ruh ya da akıl karşısındaki putperest anlaşmazlıklar olarak pagan tapınaklardır. Modern bir sarhoşluğun, diz çökme, sızlanma ve karşı konulamaz kusma hissinin "porselen tanrıya ibadet" anlamına geldiği söylenir. Dionysos tarafından istilâ edilişimizi bedenin kitonyen spazmlarıyla hissederiz. Dölyatağında, aybaşı akıntısı ve doğumla hissedilen kasılmalar Dionysos'un bağırsaklarımızı avuçlayarak kenetlenmesidir. Dışarı atılma eylemi olarak doğum, bizi kan gölünün ortasına savuran güçlü spazm fırtınasıdır. Doğa derimizi âdeta davul döğer gibi döğer. Dionysosca dansa davet, doğanın köleleştirmesine dair bağlayıcı bir sözleşmedir.

Dionysos tapıncının şiddetli ilkesi, Yunanca'da "parçalayan, söken,

yırtan" ve ikincisi de "sarsıntı, spazm" anlamındaki *sparagmos*'tur. Tanrının bedeni, ya da onu temsil eden insan ya da hayvan, tohumlar gibi etrafa dağıtılan ya da yenen parçalarına ayrılır. Bir âyin sırasında çiğ et yemek, tanrının özümsenmesi ve içselleştirilmesidir. Eski çağların mistik dini tanrıya ibadet eden tarafından taklidini gerektirir. Yamyamlık, ilkel bir oyun, bir taklittir. İnsan, yediği şeydir. Osiris'in parçalanan bedeninden koparılanlar, dünyanın çeşitli yerlerine dağıtılır. İsis bu parçaları toplar ve her biri için bulunduğu yere göre mâbetler kurar. İsa, tutuklanmadan önce, havarileri arasında ilerde Paskalya ekmeği sayılacak olan ekmeği bölüştürürken, "Alın, yiyin; bu benim bedenimdir", diyecektir (Mt.26-26). Hıristiyanlığa özgü her törende, ibadet eden tarafından tüketilen mayasız ekmek ve şarap, İsa'nın bedeniyle kanı yerine geçer. [Ekmek ve şarap] Katolik inancında, sembolik değil, hakikate uygundur. Ekmek ve şarabın özdeğişimi [*transsubstantiation*], *yamyamlıktır*. Dionysoscu sparagmos, cinsel çoşku ve insanüstü bir kuvvettir. Hele bir dükkândaki tavuğu çıplak ellerinizle parçalamayı deneyin! – hattâ bir keçi ya da düveyi parçalarına ayırmayı deneyin! Toprak, Sparagmos'un sağa sola saçılmasıyla döllenir. O halde, tanrının parçalarını yutmak fiziksel bir aşk eylemidir. Oral seksin bütününde de bir çiğ et yeme unsuru bulunuyor olabilir, saygılı ve sadist bir mistik âyin. Doğa varlığını, sözel soyutlamayı içermeyen sparagmos'la sürdürür. O, düzenini yeniden üretmek amacıyla sonsuza dek dağılmış olandır: Fırtına nedeniyle düşen ve yüz otuz bir yolcunun öldüğü yakın tarihli bir uçak kazasının tanığı, muhabirlere enkazda gördüğü "yanan kopmuş kollar ve bacaklar"ı anlatmıştır. Kazalar ve felâketler dinsel temsillerdir. Her şeyi sansasyona dönüştüren medya bize gerçeklik hakkındaki grotesk hakikati verir.

Apollon ve Dionysos hakkında düşünen Plutark, Dionysos'dan beri parçalanma "rüzgâra ve suya, dünyaya ve yıldızlara, bitki ve hayvan soylarına" dönüşümlerin bir metaforudur der.[35] Proteus gibi Dionysos da varlıkların önemli olanından önemsiz olanına kadar dek tüm biçimlere dönüşür. İnsan, hayvan, bitki ya da maden: Bunların herhangi birisi statüsünde bir değişiklik yaratmaz. Her bir madde, doğanın kesintisiz enerjisi içinde eşitlenir ve kutsallık kazanır. Yüce varlığın zincirini bir seviyede eşitleyen Dionysos'un hiyerarşiye saygısı yoktur. Plutark'a göre Dionysos hakkındaki "muammalar ve inanılmaz hikâyeler" "yaşam ve yeniden doğuşla sonuçlanan tahribatları ve yok oluşları takip eder." Mistik dinler, ebedî hayata başlangıç sunarlar. Hıristiyanlığın yayılmasındaki ana neden olarak yeniden dirilişi vaadi etkisini sürdürmektedir. Olympos kültünün böylesine câzip bir sunumu yoktur: Apollonik tanrıların coşkun üstünlüklerinin yarattığı gözle görülür ayrılıkçılık, tanrıların kendilerine tapanlarla kurdukları ilişkiye de yansımıştır. Jane Harrison, Dionysos âyinlerinden

doğmuş olan trajedi konusunda, "Athena, Zeus ve Poseidon'un draması yoktur, çünkü hiç kimse en coşkun ânında dahi, Athena ya da Zeus ya da Poseidon haline gelebileceğine inanmamıştır" der.[36] Hıristiyan âyinlerinde papaz ve cemaatin İsa'nın çarmıha gerilişini yeniden canlandırırken yaptıkları kurban kanı ve Son Akşam Yemek'i oyunu, mistik dindeki canlandırma ve teatrallikten hâlâ uzaklaşılamadığını göstermektedir. İnananların yakarışı ve âyini, İsa'nın canlandırılmasıyla başlar ve canlandırmayla biter; o işkence izleri ya da Haç Yolundaki on dört ân, İsa'nın kanamalı yaraları, mucizevî biçimde dini bütün insanın el ve ayaklarında belirir. Bizim kullandığımız (–Batı dillerindeki *–ç.n.*) *enthusiasm* (şevk, coşkun arzu) kelimesi, insanın kutsal ilhamla dolduğu vahşi durumunu belirten Dionysoscu *enthosiasmos*'dan gelir. Mümin, "tanrıyla tamamlanmış" *entheos*'tur. Tanrı ile insan birbirinde erimiştir. Frazer bu durumu şöyle anlatır: "Ölmüş olan her bir Mısırlı Osiris ile özdeşleşir ve onun adını taşırdı." demektedir[37] Mistik din, olanca gücüyle dünyayı dolaşan bir komünyondur, insanî olan ile tanrısal olanın birleşmesidir. Mistik din bir titreyiş, gözle görülür olanı ele tutulabilir olana indirgeyen bir sallanma ya da sarsıntıdır.

Batının iki büyük ilkesi olan Apollonca ve Dionysoscalık, hayatta ve sanatta cinsel personaları yönetir. Benim kuramım şu: Dionysos özdeşleşme, Apollon nesneleştirmedir. Dionysos, bizi başka insanlara, diğer yerlere, diğer zamanlara ulaştıran empatik ve sempatik bir duygudur. Apollon, Batılı şahsiyetin ve kategorik düşüncesinin katı, soğuk ayrılıkçılığıdır. Dionysos, enerji, çoşkunluk, histeri, hafifmeşreplik ve duygusallıktır – aldırış etmeyen varlığın düşünce ya da pratiği. Fakat Apollon, saplantı, röntgencilik, putperestlik, faşizm – frijitlik ve gözün saldırganlığı, nesnelerin taşlaşmasıdır. İnsanın düş gücü, kateksis* arayışı boyunca dünya üzerinde dalgalanıp durur. Kendini orada, burada, her yerde dayanaksız olan şeylerde, kısaca tende, ipekte, mermerde ve metalde, arzunun maddileşmesiyle kuşatarak güçlendirir. Batı sözcükleri nesnelere dönüştürür. Kusursuz uyum imkânsızdır. Akıllarımız yarılmış ve bedenimizden ayrılmıştır. Apollon ile Dionysos arasındaki kavga, eski zamanlardan kalma limbik ve sürüngen beyinlerimiz ile gelişkin korteks arasındaki kavgadır. Sanatın yansıttıkları ve çözdüğü, insanın enerjiyle düzeni çarpıştıran o ebedî ikilemidir. Batıda, Apollon ve Dionysos zafer uğruna çekişirler. Apollon, anlaşma, kısıtlama ve ezilmeye öncülük eden uygarlığın sınır çizgilerini çeker. Dionysos ise bağlantısız, çılgın, şefkâtsiz, yıkıcı ve müsrif enerjidir. Apollon yasallık, tarih, gelenektir, alışkanlıkların koruyuculuğu ve asil biçimidir. Dionysos heyecan verici ama edepsizdir, yeniden başlatmak

* nesneye duyusal bağlanım. *–ç.n.*

amacıyla her şeyi silip süpüren *yeni*dir. Apollon bir tirandır, Dionysos ise bir vandaldır. Her aşırılık karşıt eylemini doğurur. İşte Batı kültürü, sanat, söylem ve eylemleri övgülere boğduğu karmaşık döngüsünde ileri geri salınıp durur. Dünyayı şatafatlı başarıların döküntüleriyle doldurduk. Bizim hikâyemiz uçsuz bucaksız, korkunç ve son bulmazdır.

Şimdi, bu ilkeleri psikolojiye ve siyasete tercüme edelim. Plutark, Apollon'u Tek olan, "Çokluğu red ve çeşitliliği inkâr eden" olarak târif eder.[38] Apollonca olan, aristokratik, monarşik ve gericidir. Değişken ve hareketli Dionysos *hoi polloi*dir, o Çoğuldur. O, hem aşağı sınıf ve döküntüler, hem yığınların demokratik idaresi hem de sayılamayacak kadar çok nesnel yaradılış arasındaki söylentinin sıvasıdır. Harrison, "Apollon sadeliğin, bütünlüğün ve saflığın ilkesiyse Dionysos birçok değişimin ve başkalaşımın ilkesidir" der.[39] Plutark, Yunan sanatçıları der; Apollon'a "tek biçimlilik, düzenlilik ve katışıksızlık"ı dayandırdılar, fakat Dionysos'a "değişkenlik", "oyunculuk, lakaytlık ve aşırılık"ı dayandırdılar. Dionysos doğaçlamacı ve maskelidir; daemonik güç ve çoğul kimliktir. Dodds'un da belirttiği gibi, "O, Lusios, 'Kurtarıcı'dır – gayet basit bir ifadeyle o tanrıya armağandır ya da öyle basit olmayan başka anlamlarda sizi bir süreliğine *kendiniz olmaktan çıkaran*, ve böylece özgürleştirendir... Onun kültünün hedefi, *ecstasis*–sizi 'kendinizden uzaklaştırarak ele geçirme' ve kişiliğin derinlikli başkalaşımını içeren -dir."[40] *Ecstasis* ("dışarıda durma") şizoid ya da şamanistik kendinden geçme olarak vecd halidir. Dionysos'un gayri ahlâkiliği iki tarafı da kesen bir bıçaktır. O, temsilin, maskeli baloların ve özgür aşkın – anarşinin, toplu ırza geçmelerin ve kitlesel katliamların – tanrısıdır. Oyunculuk ve kriminallik, kurallara burun kıvırmayla birinci dereceden kuzendir. Mesafeli Apollon'un heykelimsi bir tutarlılığı ve açıklığı vardır. Katı, belirli ve kendi kendine hâkim Apollonca "Tek", kibirli ve zarif bir sanat eseri olan Batılı kişiliktir.

Dionysoscu sparagmos ve Dionysoscu akışkanlık arasında benzerlik vardır. Sparagmos nesnelerin kimliğini inkâr eder. O, maddeyi eriten ve öğüten doğadır. Ernst Cassirer, mitik dünyanın "istikrarsızlık" ve "başkalaşma yasasının" "şeylerin ve özelliklerin teorik dünyasından çok daha fazla akışkan ve kararsız bir aşamada oluşundan" bahseder.[41] Dionysoscu akış, nemli kadınsı bataklığın içeriğidir. Dionysoscu başkalaşımlar, doğanın aşırı enerjisinin sonu gelmez hareketinin yarattığı ışıldamalardır. Düşselleşen hayatımız, titreşen ışıklar ve birbirine karışmış olan nesneler ve şahsiyetler olarak, sparagmos ve metamorfoz, cinsellik ve şiddetin istilâsı altındadır. Düşler, uykunun algısal tutuşmasındaki Dionysoscu büyüdür. Uyku, geceleri çekildiğimiz bir indir, yataklarımız, kadim çağların kış uykusuna yattığımız küf kokulu kovuklarımızdır. Uykuda salyalarımız akarken, gözümüz seğirirken vecde gireriz. Dionysos, bedenlerimizin otoma-

tik refleksleri, gayrî iradî fonksiyonları, arkaikliğin yılansı yutuşudur. Apollon dondurur, Dionysos çözer. Apollon "Dur!" der, Dionysos "Davran!". Apollon bizi, doğanın kasırgalarına karşı bir araya toplayıp sımsıkı kenetler.

G. Wilson Knight "Apollonca olan, yaratılmış bir idealdir, sesten çok görünüş, entelektüel bakımdan bize açık seçik gelen görsel güzellik biçimleridir." der.[42] Apollonca biçimi, estetik bir uzaklıktan tasavvur ederiz. Dionysoscu özdeşleşmede mekân çöker. Göz, *bakış açısını* koruyamaz. Dionysos ağaçlara bakarken ormanı göremez. Dionysoscu akışkanlığın ıslak rüyası nesnelerin keskin kenarlarını ortadan kaldırır. Nesneler ve fikirler bulanık ve pusludur –Johnny Mathis'in aşk şarkılarında dile getirdiği pus. Dionysoscu empati Dionysoscu çözülmedir. Sparagmos, ekmeği ya da bedeni birlikte paylaşan *bölüşme*dir. Dionysoscu özdeşleşme kimliği uzatan ya da genişleten dostluk duygusudur. Bu duygu, Dionysusca aşkı Dionysoscu doğadan ayırmaya çalışmış olan Hıristiyanlığa geçmiştir. Ama dediğim gibi, Eros olmadan bir arada yardımlaşmalar ve şölenler de olmaz. Empatinin ve duygunun sürekliliğinin ulaştığı yer cinselliktir. Hıristiyanlığın kusuru bunu fark etmeyi başaramayışıydı. Cinselliğin sürekliliği de sado-mazoşizme götürür. Dionysoscu Altmış kuşağının kusuru da bunu fark etmeyi başaramamış olmasıdır. Dionysos kimliği genişletir ama bireyleri mahveder. Dionysosculukta kişinin liberal saygınlığının yeri yoktur. Tanrı hoşgörüyü tanır, insan haklarını değil. Doğada biz, temyiz hakkı olmayan mahkûmlarız.

4
Pagan Güzellik

Yunan kültüründe birbirleriyle çekişen Apolloncu ve Dionysoscu unsurlar çözüme kavuşturulmamış olarak kalmıştır. Biçimin gün gibi duruluğu ile daemonik yer tapıncını sentezlemeyi sadece Mısır başarabilmişti: Mısır, hem gözü, hem biyolojinin labirentini onurlandırmıştı. Gizemci bilmesinlerciliğine rağmen geometrinin açık seçikliğini de doruğuna vardıran Mısır'ın resmî dini, sınıfları tek bir inanç sisteminde birleştirmişti. Aristokratların Olymposçu gök tapıncını takip ettiği, buna karşılık çiftçilerin Olympos tanrılarına tapar gözükürken ihtiyatı elden bırakmayarak toprağın kadim ruhlarına saygı göstermeye devam ettiği Yunanistan'da âdeta bir ayrışma vardı. Apollonca kültür, beşinci yüzyıl Atina'sında ulaşabileceği en son noktasındaydı. Zaten klasik üslup, Dionysos'un Apollon karşısındaki daimi yenilgisidir. O, toprak ananının okyanus misali aşındırmalarından kurtarılmış biçimdir.

Yüksek klasik doruklar, Rönesans'ta olduğu gibi, kısa sürer. Sanatçı halkının sesidir ve eseri kolektif bir güven patlaması ile desteklenir. Elizabeth döneminin 1590'lı yıllardaki Shakespeare'i veya *Davut*'u ya da *İnsanın Yaradılışı*'nı yaptığı sıradaki Michelangelo böyleydi. Ama çok geçmeden politikanın yayı denetimden kurtulur. Davut, Calut'a dönüşür. Tahta çıkan idealistin ardından aynı tahta kinik oturur. Bizansvari saray politikalarının batağından *Hamlet*'i ve toplumsal problemleri konu alan oyunlarıyla James dönemi Shakespeare'i, fırtınalar koparan *Son Hüküm*'ün ve Medici Şapelinin çıplaklarının maniyerist Michelangelo'su çıkar. Yüksek klasik sanat, sade, dingin ve dengelidir. Geç dönem sanatı ise yetkin ama huzursuzdur. Kompozisyon ya kalabalık ya da aşırı gergin, renkler ziyadesiyle parlaktır. Hellenistik *Laocoön* geç dönemin teatral sapmasının işaretlerini verir: Dört bir yandan sarılmış ve zayıf düşmüş, yılanların boğarak nefessiz bıraktığı erkek kahramanın atletikliği. Güzelin ve groteskin birleşmesi. Geç dönem sanatı, yüksek sanatın biçimini doğa ananın cinselliği ve şiddeti aracılığıyla dar bir yola sokar. Apollon tarafından eli kolu bağlanan Dionysos, bağlarından kurtulmayı her seferinde becerir ve öcünü almak için geri döner.

Dionysos'tan Apollon'a ve ondan tekrar Dionysos'a doğru bu hareket, Yunan tiyatrosunun iki mihenk taşı olan ve Atina'nın klasik döneminin

başlangıcında ve sonunda yer alan Aeskhilos'un *Oresteia* (İÖ 458) ve Euripides'in *Bakkhalar* (İÖ 407) adlı oyunlarında bütün açıklığıyla sergilenir. Persler'in işgâl girişiminin püskürtülmesiyle öz güven kazanan Aeskhilos'un kuşağından başlayarak klasik sanat ve mimari, – erkek heykelinin güzelliği ve özgürlüğünün Parthenon'un muazzam, ama gene de insanî boyutlarında görüldüğü gibi – biçimsel mükemmelliğine ulaştı. *Oresteia*, Apollon'un kitonyen doğa üzerindeki zaferinin ilânıdır. Elli yıl sonra, Atina'nın çöküşünün ve yıkılışının ardından, Euripides Aeskhilos'un Apollonca iddialarının hepsinin karşılığını verir. *Bakkhalar*, *Oresteia*'nın tüm tezlerinin çürütülmesidir. Görkemli kitonyen gücün dalgası, Atinalıların inşa ettiği Apollonca evi tahrip etmiştir. Perslerin başaramadığını yine doğudan gelen saldırgan Dionysos başarır. Gök tapıncı, toprak tapıncının üzerine devrilir.

Aeskhilos, kadim Atreusoğulları efsanesini uygarlığın barbarlıktan doğuşunun bir metaforu haline getirir. Ona göre tarih ilerlemedir, bu bakımdan ilk liberaldir. Kadınlar açısından bir talihsizliktir, ki *Oresteia*'nın alkışladığı Atina demokrasisi ideali, kadın iktidarının yenilgisini gerektirir. Günümüz okurları Aeskhilos'un yereli kayırışındaki haddini bilmezliği gözden kaçırabilir: Bir Homeros tarzı destanda şeref payesini, (*İlyada*'da az gelişmiş ücra bir yerleşim biriminden ibaret olan) kendi memleketine vermesi, bir Amerikalı şairin Yuvarlak Masa Şövalyelerini New York'a taşımasını çağrıştırır. Yine de Aeskhilos haklıydı. Gelecek onyıllar, dünya tarihinde bir doruk noktası, kurumsallaşmış kadın düşmanlığının eşlik ettiği bir yaratıcılık patlaması olacaktı. Kadınlar, Atina'nın yüksek kültüründe hiçbir rol oynamamıştır. Oy kullanamıyor, tiyatroya gidemiyor ya da felsefe konuşarak stoada yürüyemiyorlardı. Oysa, klasik Atina'nın erkek tarafgirliği bu dönemin dehasından ayrılamaz. Atina, büyüklüğünü kadın düşmanlığına rağmen değil, kadın düşmanlığı sayesinde kazanmıştır. Rönesans Floransa'sında ve Elizabeth dönemi Londra'sında da erkek eşcinselliği, benzer bir katalizör rolü üstlenmiştir. Böyle ânlarda erkek dayanışması özgüvenin şehvetli bir yoğunlaşmasının, annelere ve doğaya karşı zafer kazandığına dair geçici bir inancın tadını çıkarır. Batı kültürü gıdasını 2500 yıl boyunca, eşcinsel 1 *hybris*'in [kibir, –ç.*n*.], dolu dolu yaşanan birkaç yıl boyunca yücelmenin ve cüretkârlığın göz açıcı doruklarına çıkmış olan küçük erkek gruplarının muazzam başarılarından almıştır.

Oresteia, tarihin doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe doğru katettiği yolu yeniden özetler. Baba kızını, karısı kocasını, oğul anayı katleder. Kim suçludur, kim mâsum? Şikâyetleri inceleyen Atina mahkemesi, davayı rakipler arasındaki eşitlikle bağlar. Karara bağlanan eşitlik, sadece babasından doğmuş olan, o anasız savaşçı ve erdişi Athena tarafından beklenmeyen biçimde erkek

egemenliği lehine bozulur. Atmalıların hamisi, kitonyen maneviyattan yoksun, silâhlanmış, sağlam gövdeli bir kadındır. Athena, doğa ananın rahmini mühürler. *Oresteia*'yı, tıpkı Klytemnestra'nın başlattığı şekilde, iki anlamda sona erdirir. Athena, her erkekte varlığını sürdürmekte ayak direyen kadın sorununa Apollonca bir cevaptır.

Erkek iradeli Klytemnestra'nın ilk sözleri, doğurgan "gece ananın" kadim gücünü uyandırır (Ag. 265). Klytemnestra, kadın haklarının, ananın oğula, karının kocaya göre önceliğinin temsilcisidir. Aeskhilos, Homeros'tan gayet farklı olarak Aegisthus'u, bir jigolo, tanrıça-kraliçenin önemsiz eşlikçisi olarak gösterir. Klytemnestra'nın öcünü süren cehennem zebanileri olan Furialar, gece ana kadar kara olan toprak tapıncının daemonik ruhlarıdır. Çirkindirler. Gözleri delicidir. Furialar, yılan başlı ve gözlerinden irinler akan acuzelerdir. Hem Apollon hem de rahibesi Furialara bakmaya bile katlanamaz: Onları, "taş üstünde taş, omuz üstünde baş bırakılmadığı, gözlerin oyulduğu, boğazların kesildiği, iğdiş etmelerin, sakatlamaların, taşlama ve kazığa oturtmaların" diyarında sürüldükleri yerde yaşamaya mahkûm ederler (Eum. 186-90). Furialar, Dionysoscu sparagmos ya da insanların paramparça edildiği âyinler âleminden gelir. Kitonyen, gözü bağlarken biçimi imha eder. Furialar, Olymposlu "enikler" dedikleri sakalı bitmemiş genç tanrıların kendilerine saygı duymayışından şikâyetçidirler. Tarih, doğanın pençesinden kurtulmaktadır. Güneşin gözü Apollon, gece anadan serbest kalmıştır.

Oresteia, toplumun doğaya karşı bir savunma olduğunu gösterir. Kavranabilir olan her şey – kurumlar, nesneler, kişiler, fikirler – Apollonca tanımlamanın, yargının ve eylemin sonuçlarıdır. Batı'nın siyaseti, bilimi, psikolojisi ve sanatı, kibirli Apollon'un yaratımıdır. Batılı zihin, kazansın ya da yenilsin, yüzyıllar boyunca doğayı kendinden uzakta tutmak için mücadele etmiştir. *Oresteia*'da anlatılan, anaerkillikten ataerkilliğe cinsiyetçi geçiş, her hayal gücünün doğaya karşı girişmek zorunda olduğu isyanın kaydıdır. Şâyet bu isyan olmasaydı, türümüz gerileme ya da durağanlığın mahkûmu olarak kalırdı. İsyan haliyle bile yeterince ilerleyemedik. Ne olursa olsun, kaderle her çeşit mücadele tanrılara özgüdür.

Oresteia'nın cinsiyetçiliği, Yunan kavramsallaştırmasının ilk şok dalgasıydı. Arkaik dönemden beri gelişmeye devam eden sanat ve mimari, Mısır tarzı taş sütun ve heykel biçimciliğine neredeyse erişecekti. Felsefe, ansızın Sokrates öncesi fiziğin etkisiyle ortaya çıktı. Klasik dönemin altın çağı Aeskhilos'un Apollonca üçlemesiyle başlamıştı. Yunan tragedyası, tiyatronun kurucusu Dionysos'a yakalanmış kavramsal bir kafesti. Oyun, Dionysos'un dondurucu anksiyetik-formasyonunda sürekli Değişen barbar enerjidir. *Oresteia*'nın nihayet kitonyenden arındırılan Furiaları, Eumenides'de Atina'nın "şefkatli", hayırsever muhafızlarına dönüşür-

ler. Yunan tragedyası, doğanın gayri ahlâkî arzusunu engellyen Apollonca bir yakarıştır. Bu duanın işe yaraması, ancak toplumun sağlamlığını muhafaza edebilmesiyle mümkündür. Merkez düştüğünde tragedya çözülür. Dionysos toplumun çatlaklarından içeri sızan sistir.

İÖ 431'deki kıran, Sicilya'yı istilâ girişiminin bozguna uğraması ve Peleponez Savaşı'nda Sparta'ya yenilmek Atina'nın özgüvenini zedelemişti. İdealizm ve ödev duygusu berhava olmuştu. Apollonca anlaşılırlık ve mükemmeliyetçilik artık mümkün olamayacaktı. Kentin özgüvensizliğinden ve özeleştirisinden doğan Euripides'in *Bakkhalar*'ı *Oresteia*'yı yererek tersine çevirir: Aeskhilos'un galebe çaldığı kitonyen doğa, her şeyi yerle bir ederek gösterir kendini. Dionysos, Sofokles'in en önemli oyununun sahnesinde, Thebai'e kıyılarında görülür. Euripides, kendi öncelinin temel savını yeniden yorumlar. Fakat Sofokles'te Apollonik aydınlanmayı izlemesi için Oedipus'u uyaran Teiresias, Pentheus'a tam tersini yapmasını öğütler. Teiresias, kahramanın felâkete doğru yol aldığı cinsel güzergâh olmuştur yeniden. Oedipus'un sadece yirmi dört saat içinde süper bir erkek kahramandan acı çeken malule dönüşmesi, Pentheus'un bir eşcinsel putunu andıran yakışıklı genç bir ibneden paramparça bir cesede dönüşmesiyle tekrarlanır.

Oresteia, bir doruktan öbürüne, Troya'dan Argos'a karşılıklı yakılan haberleşme ateşleriyle başlar. Klytemnestra'nın Troya'nın düşüşünü öğrenmek üzere kurduğu düzenek, o savaştan bu savaşa sıçrayan gazap alevidir. Bu ateş, cinayetlerle örülü bir nedensellik zinciri, Atreus soyunun üç nesildir içinden geçtiği kanlı yol, Agamemnon'un ayağının altına serilmiş olan kendi kanından meydana gelen bir ırmağı andıran kırmızı halıdır. Bu ateş, aynı zamanda Homeros'dan Aeskhilos'a sirayet eden şiirsel bir alev, epikten tragedyaya kadar türlerin kültürel değişimidir. *Oresteia*'nın üçüncü oyununda da ilkini yansıtan bir açılış söz konusudur. Zamanda yolculuk: Apollon'u rahibeleri olan Pythonlar, Delfi'deki kehânet zilliyetinin Toprak Ana'dan Apollon'a, toprak tapımından gök tapımına sirayet ettiğini bildirir, bu devir teslim, Furialar'ın Olymposlular tarafından etkisizleştirilmesinin habercisidir. *Bakkhalar*'da ise Aeskhilos'un yüce, sistematik ve tarihsel hareketlerinin bir parodisi sunulur. Yunanistan bir kez daha Asya'dan ateş alır, ama bu kez bu ateş ilerlemeye değil yıkıma götürecektir. Tarih geriye doğru akar, uygarlık doğaya gömülür. Dionysos, barbar çapulcu sürülerine önderlik eder: İlk hedef Thebai'dir, ardından Bütün Yunanistan gelir. Aeskhilos'un Pythonlarını azımsayan Teiresias'ın kehânetleri, Dionysos'un Delfi'deki sarp kayalıklardan atlayacağını söyler. *Bakkhalar* yıkımın yarışması, katastrofik bir destandır. Her şeyin birden altüst olması engellenemez. İstilâcı Dionysos kırandır, yangındır ve seldir, doğanın dizginlenmemiş devidir.

Oresteia, Freudçu bir psikodramadır. Genç ego Orestes ve superego Apollon, gelip onları ait oldukları kendi yerlerine sürene dek, Furiaların bilinçaltının istilâsı altındadır. Aeskhilos toplum ile kişilik arasında benzerlik kurar. *Bakkhalar*, toplumun Apollonca yapılarını biçimsizleştirir. Dionysos, doğanın işlenmemiş cinselliği ve şiddetidir. O, uyuşturucu, alkol ve danstır – o ölümün dansıdır. Belki de antikiteden sonra Dionysos deneyimini ilk kez dolaysızca yaşamış olanlar, benim de içinden çıktığım Altmış kuşağıdır. Mest olma, hezeyan ve kendini yok etmenin genel görünümü olarak *Bakkhalar* bizim hikâyemizdir. Bromios'un "the Thunderer" gibi, Rock müzik de Dionysos'un apaçık gücüdür. *Bakkhalar*, Apollonca gökyüzü tapıncı ve politik otoriteden yoksundur. Toplum geç ya da çöküş evresindedir. Yönetim hiyerarşisi yaşlılardan ve ergenlerden meydana getirilir. Pentheus, Homeros'un serüvenler ve savaşlarla olgunlaşmamış, şımarık züppelerden oluşan kayıp, tecrübesiz talipliliiler kuşağını çağrıştırır. Kurucudan ziyade, belâlı ve palavracıdır. Thebeai, Dionysos'un içinde dalgalandığı ahlâkî bir vakumdur. O, bastırılmışın dönüşüdür, Aeskhilos'un köleliğinden fırlayıp çıkan Furiaları'nın bilinçaltıdır.

Bakkhalar, eski dinin yıkıntıları üzerinden yeni bir dinin doğuşunun tutanağını tutarken, garip biçimde Yeni Ahit'i önceden haber verir. Euripides, zora dayalı otorite ile popüler tapınç arasındaki çatışmayı İsa'dan dört yüz yıl önce anlatmıştır. Fani bir kadından doğan ve Tanrının oğlu olduğunu iddia eden uzun saçlı, topluma uymayan, pasaklı ve acayip taşralı havarilerinden oluşan çetesi eşliğinde gelir başkente. Kudüs'e doğru yürüyen İsa'nın hurma dalı, Dionysos'un çam ağacından yapılmış sağlam âsalarının bir başka çeşidi midir? Yarı-tanrı yakalanır, sorguya çekilir, aşağılanır ve mahkûm edilir. O kendisine zulüm edenlere direnç göstermeden yumuşakça teslim olur. Sonrasında baş havarisi olacak olan Havari Petrus, zincirinin mucizevî bir şekilde çözülmesiyle kaçıp kurtulur. Âyinde tanrının simgesi olan kurban ise çarmıha gerilir, öldürülür ve bedeni parçalanır. Eski düzeni sembolize eden tapınağın örtüsü, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle birlikte depremle nasıl yırtıldıysa, saray da bir depremle yerle bir olur. Her iki tanrı da kadınların sevgilisidir ve onların hakkı için çalışır. Bu oyun, karşı cinsin elbiselerini giyinmiş olan Dionysos'u, tanrıça Kibele ve Demeter'le özdeşleştirir. Dionysos, adı karalanan annesinin öcünü almak amacıyla en sonunda teyzesi Agave'ı bizzat kendi öz çocuğunu öldürtecek ölçüde delirtir. Agave, elindeki kanlı ganimetle hoplayıp zıplamaktadır, bu dehşet verici sahnede oğlu Pentheus'un başını korkunç bir oyuncak bebek gibi kucağında sallar. Böylece iradesi dışında ölüm saçan doğa anayı taklit eder.

Euripides, Atina tragedyasının varsayılan evrenselliğinin dışarıda bıraktığı şeyi gösterir. Dionysos'un zalim ve oyunbaz, tekinsiz gülümseme-

si, tragedyanın yüksek ciddiyetine yalanı katar. Dionysos'un, Pentheus'u tuzağına çektiği müstehcen röntgencilik, Euripides'in tiyatronun ahlâkî çekinceleri hakkındaki yorumudur belki de – izleyicinin sapkın röntgenciliği, tragedyanın ölümlerinde ve felâketlerindeki dönüşüme uğratılmamış barbarlık kalıntısı. *Bakkhalar*'daki ulağın sözleri grotesk ve mucizevî ayrıntılarla yüklüdür. Kıvrılan yılanlarla etrafı sarılmış vahşi Mainadlar hem kurtları hem de ceylanları emzirir. Toprak su, süt ve şarap kaynağıdır. Kadınlar çıplak elleriyle sığırları parçalar. Yılanlar yanaklardan akan kanı yalar. Mainadlar, Pentheus'un parçalanmış kolları, ayakları ve kemiklerini atıp tutarlar. Ağzından köpükler saçılan Agave, oğlunun kesik başını âsasına geçirir. Tüm bu vahşi ve oyunbaz konuşmalarda, bu gerçek dışı, şeytanî dünya ile yaratıcı hayal gücünün ve düşsel olanın cehennem misali karanlık görüntüsü ile yalın bir biçimde karşı karşıyayızdır. Boğa, yılan, aslan olan biçim değiştirici Dionysos, nesneler ve varlıklar arasındaki Apollonca sınır çizgilerini yok eder. O büyüktür, ayrım gözetmez ve her şeyi girdabına çeker.

Bakkhalar, Batılı şahsiyetin yapıçözümüdür. Pentheus, sedyeyle çıktığı sahneden ayrılırken parçalanmıştır. Darmadağın edilmiştir. Başını kaybetmiştir. Parçalanma, bozulma, inşa etme ve bütünlemeden konuşuyoruz. Hiyerarşik düzeni ve amaca koşullanmış kişiliğin Apollonca bütünlüğü iddiası münhasıran Batılı bir düşüncedir. Pentheus'u zırhını arayan bir savaşçıdan, üstüne başına çeki düzen veren kadın kılığındaki bir kraliçeye dönüştüren Dionysos, Batının zırhını kuşanmış egosunu ahlâkî ve cinsel bir müphemlik içinde eritir. Drama, *Bakkhalar* aracılığıyla katı âyinsel kökenine döner. Aeskhilos'un Apollon için ele geçirdiği şeyi, Euripides kanlar içinde Dionysos'a iade eder.

Tragedya, Apollon ile Dionysos çatışmasından kaynaklanır. Apollonca düzen, uyum ve aydınlık, doğada bireysel sesin işitilebileceği temiz bir alan açar. Apollon kanun yapıcı, Dionysos yasalar ötesidir. Tragedya, devletten daha önemli hale gelmesiyle birlikte, soluklaşarak melodrama dönüşür. Yunanların bir zamanlar icât etmiş olduğu lirik, bir özel deneyimin üslubudur. Liriğin tragedyanın kapladığı alanı fethetmesi sonucunda, genelin tarzı olan tragedya biter. Tragedya *sınırlı görüş* alanları yaratır, bu toplumsal mekânın matematiğidir. Yunan tiyatrosu, grubun ya da şehir devletinin görüş-ilişkilerini biçimselleştirir: Dionysos'u tutuklar ve uzaklaştırır, *bakılmak* ve böylece arındırılmak üzere doğayı bağlamak. Akropolis'in zirvesine yerleştirilmiş zarif Parthenon'un eksiksiz görülebilirliği, hemen aşağısında kayalıklara oyulmuş Dionysos tiyatrosunun ritüel görülebilirliği bekler. Apollonca fikirler olarak, Parthenon (mimari) ile Oresteia (edebiyat) aynı zamanda doğmuştur. Görmek ve görerek fethetmek. *Bakkhalar*'da tasvir edildiği biçimiyle Dionysos âyinleri, kaos derecesin-

de katılımcı ve serbest biçimlidir. Bakkhacı şenliğin kamusal bir tapınmaya dönüşmesi Atina'da gerçekleşir. Apollonca kavramsallaştırmaya yönelik Yunan güdüsü, içeriğini ve yapısını Dionysos'un baharda düzenlenen bereket kutlamalarından almıştır. Yunan tiyatrosu bir *göz egzersizi* idi. Seyirci, oturup izlemekle, kitonyen doğanın kültürel olarak bastırılmasını güçlendiriyordu. Seyirci, beden ile savaşlarında yoğunlaşmış gözü ve zihni temsil ediyordu.

Apollon, muzaffer Batılı gözdür. Daha önce de işaret ettim; Dionysos iç organlarda hissedilir ve spazmdır: Yer içer, duygulanır. Sparagmos, nesneleri bütünüyle ilksel sıvımsı bataklık düzeyine indirgemek üzere geviş getiren doğadır. Olympos'daki tapınağın üçgen alınlığında bulunan Apollon, kontrol etmek istediği atadamlara doğru uzanmıştır, işte kargaşa ve tecavüzle bozulan bir düğün. Bu faşizan işaret, aynı zamanda bakışları kendi okunu izleyen *Apollo Belvedere* tarafından da sergilenir. Apollon'un uzanmış olan kolu gök tapıncının *ufuk çizgisi*dir. Saldırgan Batı'nın içe işleyen sınırlı görüşü, doğa ananın seksi kıvrımlarının cezalandırması olarak Mısır'da icât edilen doğrusal çizgidir. Apollon'un Olympos'daki doğrusal uzanımlı kolu, kitonyen doğanın bayağı kargaşasının baskı altına alınmasına işaret eder. Apollon, *Oresteia*'daki gibi, o şehvetli altbilincin büyük süperegoyla zaptedilmesidir. Toplumsal biçimlerle kontrol edilen atadamlar, insanın içerdiği hayvanî güdülerdir. Yarı at – yarı insan olan atadamlar, Dionysoscu başkalaşımın sembolüdürler.

Dionysos maddeyi hareket ve enerji ile doldurur: Nesneler canlı ve insanlar hayvancadır. Apollon yaşamı, sanatın ya da tefekkürün nesnelerine dönüştürerek dondurur. Doğanın zorbalığına karşı insanın gücünü genişleten Apollonca nesneleştirme, faşist ama yücedir. Apollon'un Batılı gözü, bizi görünür kılarak bize kimlik verir. Klasik baleyle günümüze kadar gelen Apollon'un ileriye uzanan koluyla Rönesans'ın saray ritüellerinde tekrar karşılaşırız. Kasnaklı eteği içindeki kadına refakât etmesi gereken bu kolun uzanışı, ***bedenin üst kısmının etkinleşmesi***dir. Kelimenin gerçek anlamıyla saygıdeğerdir: Sözün özü, görünür, hiyerarşik bir sosyal mekân yaratır, bu balerinin sakince hareket ettiği artistik bir sahnedir. Dansçının bedeninin o beyaz-tenli "sınır"ı, Apollon'un sertçe deşilmiş olan hudududur. Uzanmış kolu, kitonyen kalçacılığa kafa tutan başı ile bedenin üst kısmını temsil eder. Geniş kalçalı Willendorf Venüs'ünün buruşmuş kollarını hatırlayalım. Mainadların gece âyinleriyle Dionysos, yeme ve üreme faaliyetlerin için gereken tünellerle dolu, içsel rahim-mekânı olarak bedendir. Kibirli, haşîn ve akılcı Apollon ise kendisi sayesinde kirli bedenlerimizin düzeyine çıkabildiğimiz göze alan açar.

Apollonca biçim Mısır'dan türetildi, ama Yunanistan'da mükemmelleştirildi. Coleridge, Kuzey Avrupalılar bir "sonsuzluk eğilimi"ne sahip-

ken, "Yunanlar sonlu olanı fetişleştirdiler" der.[1] Spengler de aynı biçimde, modern "Faustgil ruh" ile "som ve sınırsız mekân" arasında özdeşlik kurar. Tabiî Nietzsche de, Apollonca olanı "görülebilir sınırların ilkesi" olarak tanımlar ve tanımını Yunan şehir-devletine uyarlar: "Bu politik cevherin görüş mesafesi dışındaki her şey yabancıdır." "Görülebilir ampirik beden" olarak Yunan heykeli, klasik gerçekçiliği sembolize eder: "maddî, görsel olarak kesin, anlaşılır, elle tutulabilir."[2] Bence Yunanlılar görsel materyalistlerdi. Bireyleri ve nesneleri kesin, parlak ve çevresine ışık saçan Apollonik görkemiyle kabul ettiler. Mainadvari Dionysos'u, esasen, Arkaik vazolardaki empresyonist tarzda resmedilmesiyle tanıyoruz. Fakat heykel biçiminde belirişi ancak, sakalını ve kadınsı kılığını terk edip genç bir Olymposluya dönüştüğü beşinci yüzyıl ve sonrasındadır. Klasik Atina kültürü zirvesine ulaştığında da Apollonik kesinlik ve dışsallıkla biçimlenir. Gilbert Murray'a göre "Yunan felsefesinin Platon'dan sonraki eğilimi, dış dünyadan ruhun dünyasına doğrudur".[3] Yunan düşüncesindeki dışarıdan içeriye gidiş, erkek nü'den, kadın nü'ye, homoseksüelden heteroseksüel hazza doğru sanatta gerçekleşen değişimle paraleldir. Spengler', Yunan toplumu hakkında şunları söylüyor: "Uzak ve görünmez, *ipso facto* [fiilen], burada değildir."[4] Karen Horney'in bir kadının kendi cinsel organını göremez yorumuna katılıyorum. Yunan'ın dünya görüşü, erkeğin cinsel organının dışadönük mutlaklığına modeline dayalıdır. Atina kültürü, palestranın çıplaklığı ve agoranın açık dışsallığıyla gelişmiştir. Beşinci yüzyıl sanatının büyük bölümünde kadın nüler yoktu, çünkü Eumenides'in geri dönen Furiaları gibi toprağa gömülmüş olan kadın cinselliğine dair imgeler " yoktu orada". Yunanların heykellerini, erkek çocukların cinsel organlarıyla sunmaları eski zamanlardan kalma bir sızlanmadır, ama bu sızlanmaya, erkek nü'de, bedende zaten cinsel organların sunulmasının hedeflendiği yollu bir cevap verilebilir. Alçak gönüllülük nedeniyle kamburu çıkmış olan *Knidoslu Afrodit*, ruhsal ve cinsel içselliğe doğru bir dönüşün işaretidir. Bu da Apollon'un sonudur.

Güzel ve (belki galiba hem de) iyi anlamında *Kalokagathia*, Yunan dünya görüşünde örtük olarak, ta başından beri vardı. Görsel sanatlar daha henüz bir üslup oluşturma arayışında olduğu sıralarda Homeros'da biçimin Apollonca idealleştirmesi daha o zamandan mevcuttu. Homeros'un sinematik görselliği, zırhlı Batılı şahsiyeti edebiyat haritasındaki konumuna ikame edilmiştir. Jane Harrison ayrıntıya girmeden fikir verici bir tarzda, "biçimsizlik karşısında duyulan Homerosca ürkü"ye[5] göndermede bulunur. Bu ürküyü, İlyada'da geçen Akhilleus ile Skamander ırmağı arasındaki destansı savaşta, gerçeküstü bir tarzda, ürküyle komedi arasında gidip gelen o tuhaf bölümde buluyorum. Irmak, akışkan bir yarı kimlik, keyfince genişleyen ve daralan bir kişileştirmedir. Yarı-tanrı gibi düşünüp

konuştuktan sonra, insanî ölçülerin ötesindeki bir doğal gücün büyüklüğüyle nüfuz eder. Arkaik Yunan sanatı, hayat dolu bir ırmağı ya da rüzgâr tanrılarını tapınakların üçgen alınlıklarına ikame etmiştir. Bunlar mavi bir spiralde son bulan insan yüzü ve gövdeleriyle, neşeli ve hileci yaratıklardır. Homeros'un Skamander'i iyi huyludur, ama aniden öfkelenir. Yırtıcı Akhilleus, üzerine pıhtı ve kan sıçrattığı için tepki gösterir. İradenin geçtiği uzun testler vardır. "Köpüren şelaleler" ve "suyun kara duvarı" karşısında hiçbir silâh duramaz. Akhilleus ayaklarının altından kayan toprağa, "güçlü dalgaya" gömülür.[6] Bu bölüm ağır çekimde yaşanan bir karabasandır âdeta. İnsanî boyutlar ya da insan dayanıklılık yeterli değildir. Akhilleus kurtulması, Hephaestus'un olaya müdahil olması ve ırmağı kaynattığı ateşle buharlaştırmasıyla mümkün olur. Bu, doğa unsurlarının birbiriyle savaşıdır. Doğayla ancak doğa savaşabilir. Sahne Olympos'tur ve tabiî tanrılar arasında kıyamet yaşanır. Zeus keyifle kahkaha atarken, Ares, Athena, Afrodit, Artemis ve Hera birbirleriyle dalaşırken, bir yandan da tokatlaşırlar. *İlyada*, biçimsizliğin biçime karşı durduğu alegorik bir sahnenin kitabıdır. Nesne ve bireyin doğuşu, doğanın kaprisli akışının yeniden özetidir sanki. Kimlik tehlikeye girebilir, ama görülebilirliğe ve özgürlüğün yolu bu kavgadır. Biçimin evrimi, Olympos tanrılarının gözalıcı özgünlükleri ile doruğuna çıkar. Hiddetli sözler, hiddetli nefesler: Tanrılar katıdır, Apollonca çerçevenin zırhını kuşanmışlardır. Korku kahkahaya dönüşür. İnsanla doğa arasındaki savaş, gök tapıncının cazibesiyle nihayete erer. Biçim, kitonyen karanlığın tufanından Homeros tarafından kurtarılır.

Yunan çoktanrıcılığının ahlâkî temelinin, insanî biçimin bütünlük ve dokunulmazlığına gösterilen saygı olduğunu öne sürüyorum. Athena, gözdesi Tydeus'a tam ölümsüzlük bahşedecekken, onun hayvanca ölümünden duyduğu tiksintiyle bundan vazgeçer: Ölümcül yara alan Tydeus can havliyle düşmanı Melanippus'un kafatasını parçalayıp beynini yemiştir. Apollonca düşünce, biçimin birliği ve somluğu*dur*. Athena değişik kılıklara girmesine rağmen dokunulmamış Apollonca benliği, esasen kullandığı ve daima geri döndüğü asıl personadır. Tabiî Dionysos'un hakikaten Değişken Tabiatı, edindiği daimi rollerin toplamıdır. Homeros, Olympos'da şen şakrak olan Athena'nın, Atina'da sakince oturduğunu belirtir. Akropolis'in iki büyük heykeli, onu muhteşem Apollonca durağanlığı içinde göstermiştir. Öte yandan, onun kanatlı Zafer tüneğindeki eli de kaidede dinleniyordur. Klasik dönemin yüksek aşamasına ait figürlere ait yüz ve duruşta sakin bir denge vardır.

Yunan dünyasının çöküş sürecine girdiğini kavrayan Euripides, Homeros'un kitonyen ırmağını yeni bir akış içinde gösterir. *Bakkhalar*'da olduğu gibi *Medea*'da da Yunan efsanesi, Apollonca Atina'nın çöküşünü sembolize eder. Kent Medea'nın yazıldığı yıl içinde alenen insan bedenini, edilginlik, basitlik, çirkinliğe çeviren salgın hastalıkla yıkıma uğramış-

tı. İşte böylece Atina'nın Apollonik idealleştirmelerinin de sonuna gelindi. Doğa ananın bizi eliyle sıkıca kavradığı Akhilleus'un topuğu ergenliğe has erkek güzelliğini içerir. Baskıcı güçler tarafından Yunan kültürünün denetimine ve ötesine atılan insan bedeninin kutsiyetinin bozulması, *Medea*'nın bir bölümünde kahince tasvir edilir. Uğruna yurdunu terk ettiği Jason'ın reddettiği yabancı Medea, uğruna reddedilmiş olduğu – geline yani, Korint kralının kızına ölümcül düğün armağanları gönderir. Prenses ile kralın ölümünün anlatıldığı bölüm edebiyattaki en sarsıcı mizansenlerdendir. Kız, kendisine bir habercinin ulaştırdığı güzel elbiseleri içinde ve değerli taşlarla bezeli altın çelengi takmış halde anlatılır. Kendini aynada seyreder, neşeyle saçını düzeltip gülümser, kendini baştan aşağıya seyrederek odalar arasında gezinir. Birden bire titremeye ve kasılmaya başlar.

> Çifte bir belâya tutuldu. Başındaki altın çelenk yakıp kavuran garip bir ateşle parlarken, güzel giysileri zavallı kızın ak etini kavuruyordu. Oturduğu yerden fırladı, alevler içinde tutuşup kendini yakan çelenkten kurtulmak için başını ve saçlarını sağa sola sallayarak kaçmaya başladı. Ama çelenk yerine sıkıca yapışmıştı, saçlarını ne kadar şiddetle savurursa alev iki kat şiddetle tutuşuyordu. Istırap içinde yere düştü, babasından başka kimse onu tanıyamadı. Ne gözlerinin yeri, ne de yüzünün güzelliği seçilebiliyordu. Çelenginden aşağı ateşten pıhtılaşmış kanlar süzülürken, görünmez zehrin etkisiyle eti, çam ağacından akan reçine gibi, kemiklerinden ayrıldı. Korkunç bir manzaraydı. Olup biteni görenler cesede dokunmaya cesaret edemiyordu.

Kral telâşla içeri girer. Gözyaşları içinde kendinden geçmiş bir halde kızının cansız bedeninin üstüne atılır, ona sarılır, öper. Ayağa kalkmak istediğinde:

> Defne ağacına dolanan sarmaşık gibi, kızının giysilerine yapıştı. Kurtulmak için çırpınışı dehşet vericiydi. Bir bacağını kurtarmaya çalıştı, ama kızının bedeni yapışmıştı. Daha sert bir hamle yapınca da kendi etleri kemiklerinden sıyrıldı. En sonunda ruhunu teslim etti. Kızın ve yaşlı babanın bedenleri yan yana yatıyordu.[7]

Afallamış haberciden, takdir ve bedensel tiksinmesinin birbirine karıştığı dokunaklı ve usule uygun bir konuşma dinleriz. Konuşma, yıkılmış hayallerde uçup giden şeytanî aryadır. Prenses, âdeta bir hiçtir. Oyunda adı neredeyse hiç geçmez. Fakat Euripides, mazlum kahramana duyduğumuz sempatiyi sarsarak, onun infazını, ayrıntılarına girerek dehşet verici detaylarıyla anlatmıştır. Kitonyen karışıklık, Büyücü Kirke'nin yetenekli yeğeni Medea tarafından hazırlanmıştır. O, altını döküntüye, neşeyi dehşete çevirebilen bir başkalaşımcıdır.

Bu sahne, Yunan sanatının Yüksek Klasik dönemden Helenistik tarza geçişini haber verir. Babanın kızı ile dolanmışlığı, Lykaon'un boğulmuş oğulları ile birlikte ölümü gibidir. Bedenin Apollonca sınırları boylu boyunca ayrılmıştır. Bölümün duygusal gücü, prensesin bilinen özellikleri dışında kibirli, zoraki gülümseyişi ve aniden yumuşaması arasındaki şiddetli karşıtlıktan kaynaklanır. Katliam ve kıyamet. Prenses, uzaklardan gelen istilâcıların yakıp yıkmış olduğu sıfır noktasında durur. Süslenip püslenmekle meşgul olan prenses, şimşek çakmasından önceki elektrikli ânda kendinden geçmekle meşgul olan süslü Pentheus'un kızkardeşidir. Ayna, taç ve saray: Prenses Apollonca şahsiyet, toplumsal hiyerarşidir. Feminist Euripides nezdinde, Aeskhilos'un ileriye bakışında olduğu gibi, geçmişe bakan Pheidas'ın Atina'sındaki cinsel personalar da sığ ve gelenekseldir. Ayrılmış Atina seyircisi gibi aptal Jason da, erkek ile kadının katı bir tanımını yapar. Giyim kuşama düşkün prenses, kitonyen taşkınlığın kurbanı olur. Baba ile kızın Apollonca *principium individuations*'ı [bireyleşme ilkesi] ortadan kalkmıştır. Yanan başını sağa sola savuran prenses, ölümün Mainadcı dansının içine itilir. Eti "çam ağacı reçinesi"ni andırırcasına erir: O, Dionysoscu akışa karışır. Prensesin ölümüne, babasının da çam ağacında asılı duran Pentheus gibi gerilmiş olduğu çarmıha kendi bedeninin isyanı neden olmuştur. Etleri sarsıntı içinde eriyip giderken, vecd ve tükeniş içinde yatarlar.

Euripides, iki gerçeklik alanını birbiriyle çarpıştırır. Işıltılı Apollonca görüntülerin dünyasına, ilksel kaostan fışkıran biçim bozucu bir kitonyen kuvvet pınarı akar. Kavranabilir olan, bir ânda, acımasızca insan bedeninin kendisinden türeyen kızgın bir lav akıntısı şeklinde tezahür eden akıl dışılığa mağlup olur. Artık katranlaşmış olan bebeği tarafından yakalanan kral, baba Hamlet'in yapış yapış kütüğüne, bahçedeki kömürleşmiş cesede dönüşür. Euripides, *Oresteia*'mn psikolojik dramasını yerle bir eder: Apollon, Prensesin genç egosu altbilincin işgâline uğradığında yardıma gelmez. Kitonyenin ilk olarak *Medea*'da, sonra da *Bakkhalar*'daki zaferi. İki oyunda da bakışımlıdır: Yurttaşlık, öç alıcı biçimde toplumun mağrur hiyerarşileri yerinden eden ve ortadan kaldıran, cinsel bakımdan müphem, büyü yapan bir yabancı tarafından geçersiz kılınır.

Euripides, cinsel groteskten hoşlanır. Kral ve kör prenses, Sofokles'in ensest dramasına bir cevabı içeren bu birlik ve uyum parodisinin çıkmazında çırpınırlar. Sapkınlık, özçocuklarını katleden, erkek kardeşini doğrayan, Pelias'ın kızlarını kendi babalarını öldürmeleri için kandıran erkek iradeli Medea tarafından bir veba gibi yayılır. İskitli bir cadı olarak kurbanlarının bilinçdışım ihlâl edebilir. Euripides, bu ustalıklı sado-mazoşist gösteride Yunan kültürünü düşünsel ve fiziksel iflâsı içinde gözler önüne serer. Spangler'in de söz ettiği gibi, "son tahlilde gerçek Yunan'ın 'Ruhu'



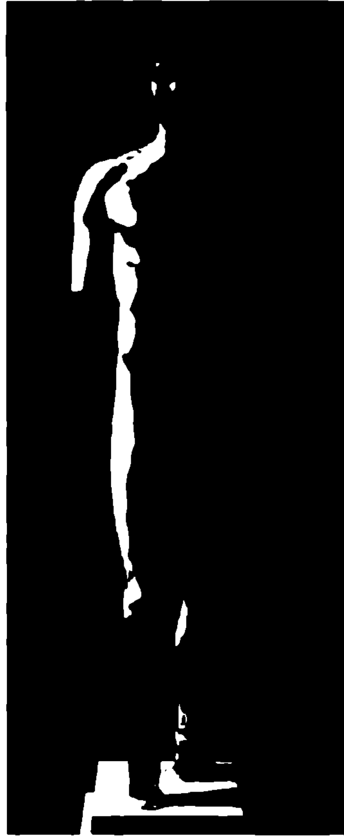
12. New York Kouros, MÖ yaklaşık 600.

bedeninin biçimidir."[8] Prensesin yüzü ve bedeni, nörologların deyişiyle, kendimizi somut dünyada tanımladığımız vücuttan gelen uyarılan içinde yok ederek eritir. Kişilik açık ve gözle görülebilir olandır, Apollonca özyansıtmadır. Zevedei Barbu, şizofrenler hakkında "Benliğin parçalanması, algının biçiminin bozulmasıymış gibi görünür",[9] saptamasını yapar. *Medea*'da toplum kendisini yok etmesi, bedenin imgesinin parçalanmasıdır. Biçim, Apollonca göz tarafından yaratılmıştır: Bu yüzden Kral Kreon'un mahvolmuş kızının üzerinde çırpınması, Atina'nın yüksek klasik dönemine yakılmış bir ağıttır.

Atina'nın güzellik tapımı, üstün bir temaya sahipti: Güzel oğlan. İlk dekadan sanatçı olan Euripides, Apollonca altın güneşin yerine kanlı ayı koyar. Medea, Atina'nın kadınlara dair en korkunç kâbusudur. O, doğanın öç alışı, Euripides'in güzel oğlana karanlık cevabıdır.

Yüksek Yunan kültürünün eşcinselliği, Winckelman'dan itibaren gayet açıktır, ama olgular, dönem ve bakış açısına göre ya ilgi çekmemiş ya da fazlasıyla öne çıkartılmıştır. Örneğin, geç dönem on dokuzuncu yüzyıl estetik anlayışı, "Yunan aşkı" konusunda birçok sıradan değerlendirmeyi içeriyordu. Tabiî, önemli ölçüde eksik kalsalar da Harvard'ın yeşil ve kırmızı Loeb kitaplığındaki klasik edebiyat çevirileri on dokuzuncu yüzyıl başlarında yayımlanmıştı. Fakat şimdi, ağırlık gerçekçilik tarafındadır. K. J. Dover, *Yunan Eşcinselliği* (1978) adlı çalışmasında, cinsel pratiğin fiilî mekanizmalarını bir testinin üzerindeki resim aracılığıyla yeniden düzenler. Fakat ben, Yunan aşkının sosyolojiye dair mantıksal temelleriyle ilgilenmiyorum. Önceliğim estetiktir. Atina'nın kadından oğlana dönüşü, göz kamaştırıcı bir kavramsallaştırma eylemidir. Her ne kadar adaletsiz olsa ve netice itibariyle kendini kösteklemiş olsa da, Batılı kültürün ve kimliğinin hayat bulmasında can alıcı bir harekettir.

Daha önce işaret etmiş olduğum gibi, Yunan'daki güzel oğlan Batının en önemli cinsel personalarından biridir. Artemis gibi onun da başka kültürlerde tam bir muadili yoktur. İtalyan Rönesans sanatına benzer biçimde, Apollonca anlayışın geri döndüğü koşullar güzel oğlan tapıncını da kendisiyle beraber taşır. Güzel oğlan erdişidir, kesinlikle hem erkek hem kadındır. Kaslı vücut yapısıyla birlikte, nemli bir kızlık halini de içerir. Kas gücüne ihtiyaç duyan eylem Yunan'dan sirayet etmiştir. Palestra'da çabalayan nü'nün bedeni gözlere sunulmuştur. Yunan'da atletiklik, Yunan hukuku ile benzerlik gösteren kamusal bir cefadır. Yunanlılar matematiği doğaya uyarlamışlardır: Ne kadar çabuk? Ne kadar mesafe katetmiş? Ne kadar güçlü? O güzel oğlan, Apollonca mekânın odağındadır. Gözler onun üstündedir. Güzel oğlanın geniş omuzlu, ince belli bedeni, her bir kas gurubunun konturlarını belirleyen Apollonca eklemlenişin şaheseridir. Dahası, kalçaya ve cinsel organa bağlanan yeni bir kası vardır. Klasik Atinalıların güzellik tercihinde yağlı kadın bedenine yer yoktu, çünkü eylemin görsel araçları arasında yağlı kadın bedeni yoktu. Ulu Ana'nın öz oğlu ve de âşığı olan güzel oğlan Adonis, şimdi doğadan uzaklaşmış ve kitonyenden de arınmıştır. Aynı Athena gibi erkekler aracılığıyla yeniden doğmuş ve kendi katı bedeninin Apollonca zırhını kuşanmıştır.



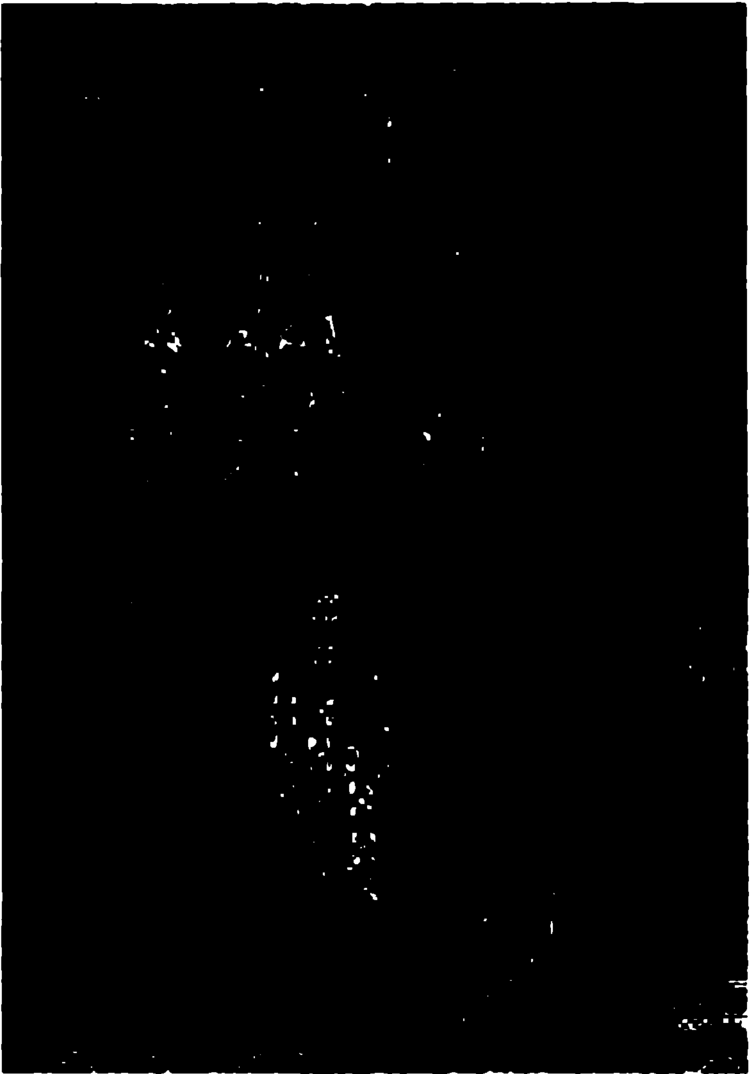
13. Kritios Oğlanı, MÖ yaklaşık 480.

Büyük Yunan sanatı, MÖ yedinci yüzyılın sonlarına doğru Arkaik *kouros*'la ("genç"), zafer kazanmış bir sporcunun doğal boyutlarından daha büyük yapılmış olan çıplak heykeli ile başlar. (*Resim 12*) O, Apollonca sükûnet içinde tahayyül edilen anıtsal insan iddiacılığıdır. Yumrukları Firavunvari biçimde sıkılıdır ve bir ayağı diğerinin önünde durur. Yine de Yunan sanatçılar eserlerinin nefes almasını ve hareket etmesini isterlerdi. Mısır'da binlerce yıl değişmeden kalan, Yunanistan'da tek bir yüzyıl içinde

hayata dâhil olur. Kaslar şekilli ve şişkindir; âdeta peruk gibi, gür ve tutamlı saçları buklelidir. Gülümseyen *kouros*, sanatta kendi başına duran ilk heykeldir. Katı Mısır simetrisi, bir yöne bakarken ağırlığını öteki bacağı üstüne yayan ilk dönem klasikleri arasındaki *Kritios Oğlanı* heykeline kadar muhafaza edilmiştir. (*Resim 13*) Eksik olsa bile Yunan elişçiliği hakkındaki kayıtlara göre, *Kritios Oğlanı* son kouros'tur. *Kritios Oğlanı* bir tip değildir, aksine ağırbaşlı ve gösterişli gerçek bir oğlandır. Düzgün ve biçimi güzel bedeninde masum bir şehvet vardır. Fakat Arkaik kouros, etine dolgunluğu ve geniş kalçaları nedeniyle hem öne çıkarılmış hem de hoşa gitmiş Ancak *Kritios Oğlan*'ın kalçası, Venedik resimlerindeki göğüslerin erotikliğini andırırcasına kadınsı bir zarafeti sergiler. Zemin üstündeki pozisyonda bir bacak dizden hafifçe kırılır ve öteki bacak serbest kalır. Sanatçı onları, parlak ve dolgun elma ile armutlar şeklinde tahayyül eder.

Üç yüz yıl boyunca Yunan sanatı, taştan ve tunçtan güzel oğlanlarla dolup taşmıştır. Hiçbirinin adını bilmiyoruz. Yalnızlığı içinde desteğini kendi kendinden alan kouros, Apolloncu bir fikir, gözün bir özgürleşmesi olduğu için, bu heykeller için eskiden beri bir cins adı olarak "Apollon" adının kullanılmasının bir hikmeti vardır. Çıplaklığı polemikçidir. Bir eliyle adak sunarken tasvir edilen arkaik *kore* ("bâkire") daima giyinik ve yararcıdır. Kouros, sehpası üstünde, Apollonik dışsallık ve görülebilirliğiyle kahramanca bir yalınlık içinde durur. İki boyutlu Firavun heykellerinden farklıdır, seyirciyi ona takdirlerini sunmaları için sahneye davet eder. O, kral ya da tanrı değil, genç bir insandır. Güzel oğlanın payı tanrısallık ve yıldızlık olmuştur. Sekülerleşme ve kişiliğin ayinsel hali tanrının tezahürüdür. Kouros, Batı tarihindeki ilk kişilik tapıncını belgeler. O, güzellik tapıncının putudur, bir haneden mirası olmaktan ziyade kendi kendini üretmiş bir hiyerarşiciliktir.

Kouros, tuhaf bir meyveyle yüklüdür. Kadını ya da erkeği hangisini konu edinirse edinsin, dördüncü yüzyıldan itibaren Yunan heykel sanatının bütün büyük işleri onun cesur berraklığı ve bütünsel tasarımından doğmuştur. Yunan sanatı, Helenistik sanata dönüşerek doğu Akdeniz boyunca yayıldı. Ondan da, İsa, Kutsal Bâkire ve azizlerin asık yüzlü mozaik ikonlarıyla Yunanistan, Türkiye ve İtalya'daki Ortaçağ Bizans sanatı gelişti. (*Resim 14*). İtalyan Rönesansı Bizans üslubunda başladı. Böylece Arkaik Yunan *kouroi*'den, İtalyan tarzı sunakların ayakta tasvir edilen azizlerine ve Gotik katedrallerin vitray camlarına ulaşan doğrusal bir çizgiden bahsedebiliriz. Homerosvari ikonculuk, popüler bir İtalyan temasında tam daire olarak Aziz Sebastian'da, fallik okların bedenine saplandığı yarı-çıplak gençte varlığını sürdürür. (*Resim 15*) Bu oklar saldırgan Batının göz kırpışları, usta okçu Apollon'un ışınları oktan olan güneşidir.



14. Bizanslı Azizler, 1138–1148.

Yunan kouros'u, Mısır'ın soğuk Apollonca gözünü miras alarak cinsellik, iktidar ve şahsiyetin büyük Batılı kaynaşmasını yaratmıştır.

Yunanistan'da güzel oğlan her zaman sakalsızdır ve zaman içinde don-



15. Sandro Botticelli, *St. Sebastian*, 1474.

muştur. Erkekliğe adım attığında, kendisi oğlanların âşığı olurdu. Yunan oğlan, Hıristiyan azizleri gibi bir şehit, doğanın tiranlığının bir kurbanıdır. Güzelliği kalıcı değildir, bu yüzden Apolloncu heykel tarafından en mükemmel çağında hapsedilmiştir. Falan ya da filan *kalos*u ("güzel"i) yücelten yüzlerce çömlek, seramik parçası ve grafiti vardır, erkeklerin erkeklerce alenen ve cilveyle övülmesi. Dover, erkek cinsel organlarının tasvirinin bizimkiyle tamamen ters olan ölçütünü şöyle gösterir: Küçük ve ince penis revaçtayken, büyük penis kaba ve hayvansıydı. Kaslı Herakles bile küçük bir oğlanın cinsel organıyla tasvir edilmişti. Dolayısıyla politik ataerkilliğine rağmen Atina, bir fallik-iktidarı –kaba bir kelime– olarak değerlendirilemez. Aksine Yunan penisi ünlem işaretinden ziyade kısa bir çizgiye benzer. Güzel oğlan arzulayan değil, arzulanandı. Yunan estetik ideali olarak cinsellik öncesi ve cinsellik ötesi bir boyut işgâl ederdi. Genel kabule göre, kendisi uyarılmamış olarak kalırken, yetişkin hayranı orgazm peşinde koşabilirdi.

Güzel oğlan, dişi geçmiş ile eril gelecek arasında salınan bir ergendi. J.H. Van den Berg, on sekizinci yüzyılın icât edilmiş ergenliğinden bahseder.[10] Bir zamanlar çocukların yetişkinlerin sorumluluklarına şimdi olduğundan daha hızlı geçtikleri doğrudur. Örneğin, Katolisizmde yedi sayısı, ahlâkî bilinçlenmenin şafağıdır. Birinci Komünyon'dan sonra, ya cehennem ya da efsunlu su vardır. Aslında, Rousseau ve Goethe'nin Romantik eserleri, doğum sancısını andıran kimlik bunalımlarıdır. Tabiî ergenliği tamamıyla modern olarak tanımlayan Van den Berg'in yaklaşımı çok da uygun değildir. Yunanlılar, sanattaki bu biçimselleştirmeyi görmüş ve düzenlemiştir. Günümüzde Yunan'ın oğlancılığı erkek ergenlerin erotik cazibesini onurlandırmasına benzer bir durum ya-

şandığında kapıya polis dayanabilir. Çocuklarsa ebeveynlerinin tercih ettikleri düşünüşten daha bilinçli ve sapkındır. Bruce Benderson'ın, çocukların seçebildiği ve hattâ seçtiği görüşüne katılıyorum. Ergenliğin bir üst aşamasındaki ergen erkek, bedensel zindelik ve uyuşukluk arasında bocalarken hayaldedir ve bertaraf olmuştur. Kız-oğlanın erkekliği, çok eski ve puslu bir cam parçasından baktığımızda gördüğümüz, bulanık ve parıldayan bir şeyi andırır. J.Z. Eglinton, Yunan şiirinde genç erkekler için kullanılan "çiçek açan" benzeri görüntüleri aktarır: "Çiçeklenen ergen, eril ve dişi güzelliklerin bir sentezidir."[11] Delikanlı biraz daha büyümüş ve ağırbaşlı bir hal almışsa da, ancak yarı kadınsı görkemini sürdürmüştür. O delikanlıya, üçgen alınlığa yerleştirilen Apollon, Delfili Savaş Arabası Sürücüsü, Chatsworth'teki tunç Apollon ve mezar taşının önündeki Erytraili savaşçının resmedildiği beyaz hamam testisinde de rastlarız. Bu gençlerde Eski Yunan'a ait yüz şekli seçilebilecek kadar belirgindir: Yüksek alın, güçlü ve düzgün burun, bir kızı andıran pembe yanaklar, gergin ve dolgun bir ağız ve kısa üst dudak. Bu, Maniyerist parlak müstehcen oğlanının, Elvis Presley, Lord Byron ve Bronzino'nun yüzüdür. Freud, Yunanlı ergenindeki erdişiliği görmüştü: "Erkeğe en fazla benzeyen erkeklere dönmeler arasında rastlandığı Yunanlarda, erkeğin aşkını oğlanın erkek karakterinin tahrik etmediği gayet açıktır; onu tahrik eden şey, utangaçlık, ağırbaşlılık, talimata ve yardıma ihtiyaç duyma gibi kadınsı psişik özellikleriyle birlikte, kadına olan fiziksel benzerliğiydi."[12] Özellikle sarışınlar arasındaki bazı oğlanlar, ergen güzelliğini âdeta yetişkinliğe de taşırlar. Bunlar, Billy Budd* modeli adını verdiğim, taze, etkin ve gençtir, kalıcı bir eşcinsel zevk sınıfı oluşturur.

Güzel oğlan Yunan meleğidir, Apollonca âlemden gelen göksel konuktur. Joseph Campbell, beşinci yüzyıl Atina'sını olumsuz biçimde eleştirdiği çalışmasında bilmeden de olsa, onun saflığını gözler önüne serer: "Onun hakkında okuduğumuz her şey, sıradan hayata heteroseksüel bir adanmışlığın bayağı ciddiyetinin dokunmadığı berrak ve zamansız göklerin o şahane terütaze atmosferine sahiptir. Ayakta duran güzel çıplak heykelin sanatı da bütün çekiciliği ve büyüleyiciliğiyle birlikte, eni sonu – şarkı söyleyen bir oğlan çocuğunun sesi gibi – cinsel bakımdan nötürdür." Campbell, Heinrich Zimmer'in "heteroseksüel lezzeti" ve Hindu heykelinin yoga bilincini öven sözlerinden alıntı yapar: "Yunan sanatı gözün, Hindu sanatı ise kan dolaşımının deneyimlenmesinden doğmuştur."[13] Campbell'ın "ne erkek ne kadın cins"i bir boşluktur, bir ahlâkî hiçliktir. Oysa güzel oğlanın erdişiliği görsel ve yüceltilmiştir. Campbell'ın örneğini, yani "şarkı söyleyen oğlanın sesini" değerlendirelim. Faure'in *Requ-*

---

* H. Melville'in aynı adlı romanındaki güzel oğlan karakteri. *-ç.n.*

iem'inin Seraphim plakçılık tarafından yapılan ve koroda alışılageldik kadın sesleri yerine King's College korosunun yer aldığı kayıtta, tiz sesle okunmayı gerektiren bölümleri, yaşları sekiz ile on üç arasındaki oğlanlar seslendirmiştir. Alec Robertson değerlendirmesi, ancak dinsel diye adlandırabileceğimiz bir duygulanım sesselliği peşindedir: "Oğlanların sesleri, kendi okudukları bölümlere en iyi sopranolar için bile ulaşılması imkânsız olan unutulmaz bir berraklık ve duruluk katar," solistin şarkısında "kelimelerle ifade edilmesi imkânsız olan yüce bir güzellik vardır".[14] Disipline edilmiş, içe kapanık ve kalpleri durduracak kadar güzel, al yanaklı İngiliz ya da Avusturyalı koro çocuğu, idealize edilmiş Yunan tutumunda eriyen tinsel ve cinsel aydınlanmanın sombolüdür. Botticelli'nin uzun saçlı, melekvari narin oğlanlarının durumu da farklı değildir. Günümüzde, özellikle de Amerika'da, oğlan sevgisi yalnızca bir rezillik ve suç olarak değil, aynı zamanda bir zevksizlik olarak görülüyor. Akşam haberlerinde elleri kelepçeli öğretmen, rahip ya da izci liderlerinin polis arabalarına bindirilirkenki görüntüleri yayımlanıyor. Bu kimseler terapistler tarafından uyumsuz ve duygusal olarak olgunlaşmamış kabul ediliyor. Yine de güzelliğin, Hıristiyan ahlâkıyla uyumsuz olan, kendine özgü yasaları vardır. Bir kadın olarak, günümüz erkeklerinin, Yunan uygarlığının tepe noktasında akılcı kabul edilen ve hoşa giden şeyler nedeniyle ayıplanmasını protesto etmekte kendimi özgür hissediyorum.

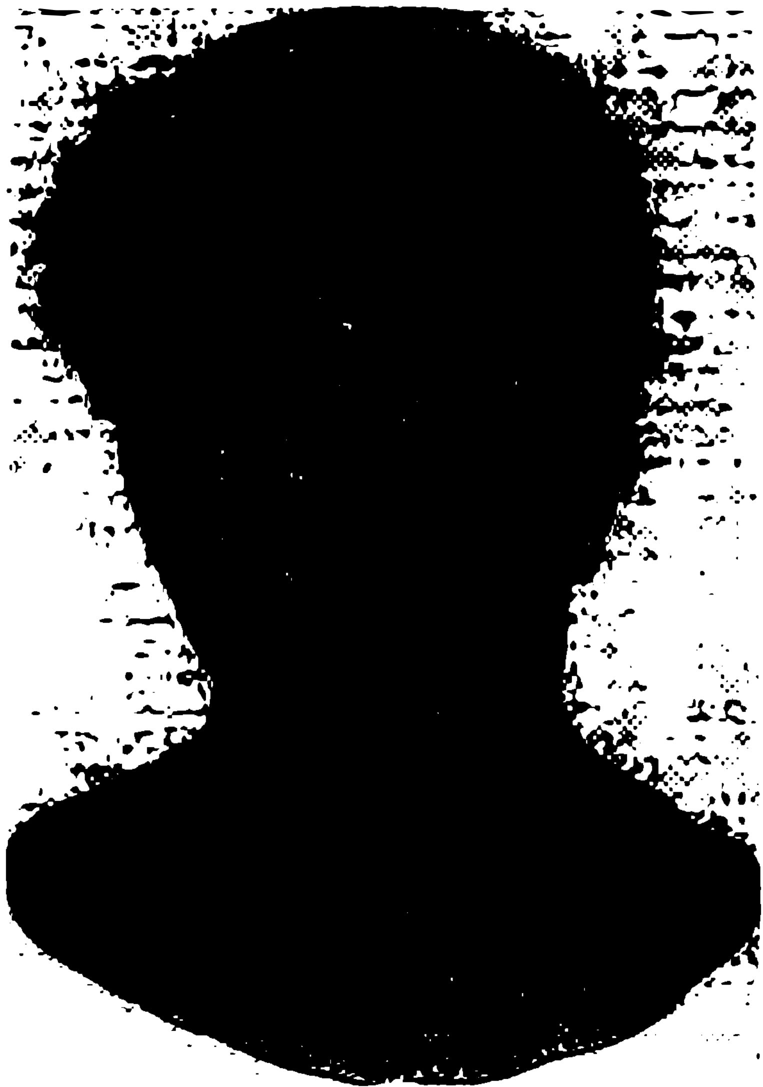
Yunan güzel oğlanı, Apollonca gözün canlı putuydu. Bir cinsel persona olarak kouros, göz ile nesne arasındaki Nefertiti'de bulduğum, ancak bağışlayıcı, huzurlu ve ıslak doğurganlığıyla Willendorf Venüs'ünde eksik olan gerilimli ilişkiyi temsil eder, Zimmer, uygun bir yaklaşımla heteroseksüel Hindu'nun "kan dolaşımını" Yunan'ın görsel estetiğinin karşısına çıkartır. Güzel oğlan, doğa ananın reddedilmesidir, kasvetli döl yatağı ile labirent misali bağırsaklarıyla bedenden bir kaçıştır. Kadın, Dionysoscu bir tehlike, sıvı dolu bir dünya, soyun kitonyen bataklığıdır. Campbell'e göre Atina'nın "bayağı ciddiyeti, sıradan hayatın heteroseksüel bağlılığına el sürmemiştir". Evet, idealleştirici Apolloncu tarz, gerçekten de sıradan hayatı reddeder. Düşünceleri doğadan daha büyük kılmak, tanrısal bir insan ayrıcalığıdır. Durmak bilmez içsel hareketleriyle bizi an be an ölüme doğru sürükleyen bedenin bayağılıklarına doğuyoruz. İnsan biçimini mutlak erkek dışsallığında donduran Yunan'ın Apollonculuğu, zihnin madde karşısındaki zaferidir. Apollon dünyanın merkezi Delfi'de Python'u öldürerek zamanın akışını durdurur, çünkü karnımızda taşıdığımız bu çöreklenmiş yılan, dişil akıcılığın sonsuz dalga hareketidir. Güzel oğlanlar, Apollonca güneşe uçan bir İkarus'tur. Labirentten kaçar, ama ancak sonunda doğanın her şeyi eriten denizine düşmek üzere.

Antikiteden günümüzün kuaförlerine ve moda evlerine dek güzellik

tapımları daima eşcinsel olmuştur. Kadınların eşcinsel erkekler tarafından profesyonelce güzelleştirilmeleri, hayvanî olguların kadın doğasını sistematik olarak yeniden kavramsallaştırılmasıdır. On dokuzuncu yüzyılın *fin de siécle*'indeki [bir dönemin sonu] gibi, estet, daima erkektir, asla kadın değil. Yunan'ın ergene tapınmasının lezbiyenlikle paralelliği yoktur. Büyük Sapphu kızlara âşık olmuş olabilir, ama bütün kanıtlar tutkularını dışsallaştırmaktan çok içselleştirmiş olduğuna işaret ediyor. Meşhur şiiri, Batının aşk şiirinde çok uzun bir tarihe sahip olacak olan cinsel personalar arasındaki düşmanca mesafenin icadıdır. Âşığının birlikte olduğu adamla birlikte olmak için kullandığı odaya göz gezdirirken, kıskançlık, aşağılanma ve çaresizliğe katlanışın fiziksel çırpınışıyla acı çeker. Bu ayrılma, Apollonca Atina'nın estetik mesafesi değil, duyusal yoksunluğun çölüdür. Bu, bir başka şiirde Afrodit'in Sappho'ya gülerek söz verdiği gibi, kapanabilecek bir aralıktır. Kadın erotizmi kolayca fark edilebilecek şekilde gözün şehvetli keyfinden yoksundur. Görüsel idealizm erkeksi bir sanat biçimidir. Lezbiyen estet varolmamıştır. Şâyet olsaydı bile, sapkın erkek aklından ders alabilirdi. Göz merkezli güzellik arayışı, anadan doğma bedenlerimizdeki hayatın Apollonca düzeltilmesidir.

Zamanda asılı kalmış güzel oğlan, fizyolojisiz fizikselliktir: Yemez, içmez, üremez. Dionysos, ritmi, müziği, dansı, sarhoşluğu, oburluğu ve cümbüşüyle derinden zamanın içindedir. Melek olarak güzel oğlan, doğanın karmaşasının üzerinde süzülür. Musevi dininde de melekler kitonyen kadınlığa karşı gelirler. Dolayısıyla melek, cinsel çekiciliği yoksa bile, her zaman genç bir erkektir. Bizdeki meleklerin manevi saflığına Doğu dinlerinde rastlanmayışının iki nedeni vardır. Birincisi, bu iki farklı dünya bir arada var olduğundan, tanrısal olanla insanî olan arasında bir "ulağa" (*angelos* = melek) gerek yoktur. İkincisi, gerçi bu durum gerçek kadınların toplumsal statüsünü hiçbir şekilde daha iyiye götürmemiş olsa da, Doğulu kadınlık sembolik olarak erkeklikle eşit ve uyumludur.

Al yanaklı güzel oğlan baharda açan duyusal bir tomurcuktur. Gerçekliğin kısmî ifadesidir. Dışlayıcıdır, aristokrat zevkin ürünüdür. Maddesel bolluktan, her şeyi yiyip yuttuktan sonra kusan kadınsı doğanın rahminden kaçıştır. Söylediğimiz gibi, Dionysos "Çokluktur", bütünüyle kapsayıcı olan ve kesintisizce değişendir. Hayatın bütünlüğü; yaz *ve* kış, çiçeklenme ve yıkımdır. Ulu Ana, hem cömert hem de kötü niyetli mevsimleri ikiye bölmüştür. Güzel oğlan pembe-beyazken, o her şeyi yutan kırmızı ağızdır. Güzel oğlan, umutsuz bir çabaya girişerek düşseli, tükeniş ve çürümeden ayırmayı temsil eder. Biçim ile biçimlendirmek ayrılır, *natura naturans*'ın [yaratıcı doğa, -*ç.n.*] kendi özgürleşmesini düşleyen *natura naturata*'dır [yaratılmış doğa, -*ç.n.*]. Gözün yarattığı bir tezahür olarak, bizzat sanatın yaptığı gibi, çokluğu tekliğin ânlık bir görünümü içinde birbirine bağlar.



16. *Benevento Oğlan*.
Herculaneum'da bulunmuş MÖ 5. yüzyıla ait bir Yunan çalışmasının, MÖ I. Yüzyıldan, Augustus Dönemi'nden kalma Roma Kopyası ile Olympia'da galibe takılmış yabanî zeytin dalından arta kalanlar. Kont Tyskiewicz tarafından 1860'larda Napolili bir satıcıdan alındı.



17. *Antinous*.
Yunan Stilinde Hadrianus Dönemi Roma Heykeli, MS 2. Yüzyıl.

Kritios Oğlanı dışında, başka üstün persona örnekleri, Louvre'daki tunç *Benevento Oğlanı* büstü (*Resim 16*), İmparator Hadrianus'un emriyle yapılmış olan Antinous heykelleri (*Resim 17*), Donatello'nun *Davud*'u ve Thomas Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünün Tadzio'sudur. Apollonca olan, bakışta odaklanarak ritmi bastıran bir sessizlik tarzıdır. Kendi cinselliğini tamamlayan güzel oğlan, aristokratik küçümseme duvarının ardında kalan sessizlikte yalıtılmıştır. Antonyus heykellerinin ergen hayalciliği, içedö-

nük bir hakikat değil, ölümün melankolik önsezisidir. Antonyus da İkarus gibi boğulmuştur. Güzel oğlan hayallere dalar, ama ne düşünür ne de hisseder. Gözleri karar vermez, hiçliktedir. Oval yüzü soluktur, hiçbir ifade yoktur. Gerçek bir şahsiyet dekadans ve mumyalama olmaksızın sahnede kalamazdı. Güzel oğlan aldırmazlığı, mesafeli hali ve kendini kontrol eden durgunluğuyla zalimdir. Bir kız da bu türden durumlara nadiren rastlarız, ama gördüğümüz genç Virginia Woolf'un görkemli portre fotoğraflarındaki gibi duyusal donukluk (*katotoni*) ve otizmdir. Ergenlik sonrasındaki narsist güzellik (Hitchcock'un Marnie'si gibi), garez ve zalimlik, psikopatça bir ahlâksızlık demek olabilir. Güzellik tehlikelidir.

Güzel oğlanın iffetine ait tek şatafat, dalgalı ya da dolgun görünümlü saçlarıdır. Bazen başının üstünde yuvarlak bir görünüm oluşturan uzun saçları, Atinalı aristokratik modaya uygundu. Antonyus'un gür saçları, Van Dyck'in ipeksi saçlı prensleri ya da Yetmişlerin rock yıldızlarınınki gibi kıvır kıvırdır. Sanatsal dikkatsizliği ve çekiciliğiyle tuzak kuran saçları, seyredenin gözlerini kamaştırır. Yıldızların ateşli parçalar saçan ışıltıları, Hıristiyanlık öncesi bir hâle, bir nur gibidir. Karizması ile parıldayan güzel oğlan, Apollonik ışığın nüfuz ederek değiştirdiği maddedir. Yunan'ın görsel maddeciliği, müstehcen bedenselliğimizin sert kristalini yapar. Güzel oğlan zorlayıcı güçten ya da fiilden yoksundur, dolayısıyla kahraman değildir. Duygusal kopukluğu nedeniyle o, bir kadın kahraman da değildir. Erkek ile kadın ve duygulanım ile sonuç arasındaki ideal mekânı işgâl eder. O, Olymposlular'a benzer, hem eylemde bulunmadan ya da kendisi üstünde eylemde bulunulmayan, aynı zamanda duygulanım olarak bir *objet d'art*'tır. Güzel oğlan, evrenin şakayla fırlatmış olduğu bir rastlantı ya da kader kurbanıdır. Onun seküler bir aziz olduğunu öne sürüyorum. Işık, güzel oğlanları akkor hale getirir. Tanrısallık, Ganymedes'i kaçıran kartal misali, oğlanları soylulaştırmak için üzerlerine çöker, ki Zeus da, Leda gibi dölledikten sonra ardına bile bakmadan bırakıp gittiği doğurgan anne tipini temsil eden sürüyle kadın sevgilisinin aksine, Ganimedes'i tanrıların arasında yaşamak üzere Olympos'a götürmüştü.

Platon, *Phaedrus*'da, Yunanistan'da eşcinselliğin bakışı nasıl âyinleştirdiğini sergiler. Sokrates, "tanrıya benzer bir yüz ya da fiziksel biçimin", yani "gerçek güzelliğin" suretini hayranlıkla seyreden kişinin, bir huşu dalgasının, "alışılmadık bir ateş ve terleme nöbetinin" etkisi altına girdiğini söyler: "Seyreden kişi, âdeta bir tanrıyı seyredercesine ve bir deli sayılmaktan korkmadan, sevgilisi tanrısallığın kutsal imgesiymişçesine, önünde huşuyla ve ona adak sunarmışçasına eğilir."[15] Güzellik tanrıya ulaşan merdivenin ilk basamağıdır. Dördüncü yüzyılda, beşinci yüzyıla ait hatıralarını yazan Platon, bir post-klasik kabul edilirdi. Platon nezdinde, ideal cumhuriyetinden sürdüğü sanat şüphelidir. Görsel maddecilik başarısız

olmuştur. *Phaedrus*'da Yunan'ın personaları arasındaki estetik mesafeye dair gerilimi devam ettirir. Platon da Sappho'nun ateşine tutulmuştur, ama ateşi, hâkimiyet kuran ve üstünde hâkimiyet kurulan Batılı bakış tarafından almıştır. Yunan'da güzellik kutsal, çirkinlik ve deformasyon tiksindiricidir. Odysseus, topal ve kambur Thersite'yi* dövünce, Homeros'un kahramanları gülerler. Cüzamlılara şefkatle bakan Hıristiyan rahiplerini Yunan'da düşünmek imkânsızdır. Yunan'ın, mistik yüceltme ile hiyerarşik boyun eğmeyi içeren güzelik tapıncında dikkat çekici biçimde ahlâkî yükümlülük yoktur.

Sanat eseri olarak güzel bir şahsiyetin tahakkümü olarak tezahür eden Yunan ilkesi, Batı kültüründe örtüktür ve önemli tarihsel uğraklarda görünür hale gelir. Dante ile Beatrice ve Petrarca ile Laura'da bunu görüyorum. İster zaman, ister mekân olarak olsun bir mesafe olmak zorunda. Göz, kaplayıcı nesne olarak narsisist bir kişiliği seçer ve bu ilişkiyi sanatta biçimlendirir. Sanatçı sevilene baskın bir cinsellik dayatarak, kendisini sevilenin iradesinin alıcısı (ya da daha kadınsı bir ifadeyle içericisi) kılar. Bu yapı sado-mazoşisttir. Batılı cinsel personalar, dramatik gerilim çerçevesinde düşmancadırlar. Beatrice'in naturalistik biçimde, kutsal devasa beden içinde genişlemesi, alabildiğine gösterişli ve dahası anlamsızdır, ama şair onun üstünlüğünü batılı hiyerarşikleştirici bir cinsellik aracılığıyla tesis eder. Personalar arasındaki estetik mesafe, elektriğini şimşek çakması ile atan kutuplar arasındaki boşluğa benzer. Gerçek Beatrice ve Laura hakkındaki bilgimiz yetersizdir. Fakat ikisinin de eşcinsel geleneğin güzel oğlanına benzediğini düşünüyorum: Uyurgezer, mesafeli, otistik, erdişil kendi tamamlanmışlık âlemlerinde kaybolmuşlardır. Tabiî, Dante, bordo elbisesi içindeki Beatrice'ye âşık olduğunda, o neredeyse sekizindeydi. Laura'nın ulaşılmazlığı, Petrarka'nın Avrupa şiirini devrimcileştiren sonelerindeki "ateş ve buz" metaforlarının gerisinde kalan esin kaynağıdır. "Ateş ve buz" Batının simyasıdır. O, Sappho ve Platon'un tekinsiz aşk tecrübelerini bildiren soğuk algınlığı ve ateşli hastalığıdır. Catullus'un taklit ettiği ve günümüze halk türküleriyle ulaştırılmış olan beden ile akıl arasındaki acı dolu müphemlik, Sappho'nun şiire katkısıdır. Batılı aşk, Denis de Rougemont'un da işaret ettiği gibi, ya mutsuzdur ya da ölümle içiçedir. Dante ve Petrarca'da kendini tüketen aşk nevrotik değil, âyinsel ve kavramsallaştırıcıdır. Batı, düşüncesini ve sanatını katı cinsel personalarımızı soğukkanlılıkla manipüle ederek biçimlendirmiştir.

Güzel bir şahsiyetin tahakkümü, özellikle Poe ve Baudelaire üzerinden Wilde'a uzanan karanlık Coleridgeci çizgide olmak üzere, Romantisizimin merkezindedir. Raphael-öncesi akımın önde gelen siması Dante

* Argios'un oğlu. Troiya savaşında maskaralık yapar ve askerleri eğlendirirdi. —ç.n.

Gabriel Rossetti, adaşını taklit ederek kendi Beatrice'sini, eserlerinde saplantılı bir biçimde yer verdiği hastalıklı kadın Elizabeth Siddal'ı üretmiştir. Siddal, Beatrice ve Laura gibi güzel oğlanın kadın halidir. Yüzü, Rossetti'nin öğrencisi Edward Burne-Jones'un tablolarındaki genç ve güzel erkeklerin yüzlerine dönüşmüştür. Güzel oğlanın narsisist mesafeli hali ve gizli içe kapanıklığı Rossetti'nin Şiir Tanrıça'sında uyurgezerliğe dönüşür. Antonious, Beatrice, Laura ve Elizabeth Siddal'ın sanata dâhil olmaları, zaten klas, erişilmez kişilerüstü özelliklerinden *obje d'art*'ı soyutlayıp, uzaklaştırmaları nedeniyle kolay olmuştur. Buradaki kilit kavram cinsel kimliğin aşkınlığıdır.

Oğlansı Jodie Foster'a tutkun acemi çaylak John Hinckley, Dante'nin mesafeli Beatrice'ye teslimiyetini tekrarlar.* Dante'nin aşkı da bir o kadar uygunsuzdu, ama o bunu şiire dönüştürememişti. Saldırganlığın Batılı gözde zaten mevcut bulunduğunu anlamaktan âciz düz kafalılar kalemi değil de silâhı seçiyorlar. Jodie Foster'ın perdeye taşıdığı cinsel personanın cinsel belirsizliği, Beatrice hakkındaki görüşümü destekler. Bu cinsel dindarlıktaki ahlâkî yükümlülük yokluğu, estetizmin ahlâk dışılığını açıklar. Oscar Wilde, güzel sıfatının mutlak eylem hakkının her ne olursa olsun teslim edilmesi gerektiğine inanıyordu. Güzellik bir ilâhi emir olarak ahlâkın yerine konulur. Cocteau'nun Wilde'ı izleyerek söylediği gibi, "Güzelliğin muazzam ayrıcalıkları vardır."

Bütün bakışların nesnesi olan güzel oğlan, ya önüne ya uzağa bakar ya da gözlerini belirsiz bir odağa dikmiş halde tasvir edilir, çünkü başka kişilerin ya da şeylerin gerçekliğini tanımaz. Entelektüel tartışmayı, büyüleyici Alkibiades'i *Symposium*'da körkütük sarhoş ederek bitiren Platon, geçmişe bakarak cazibe ve güzelliğin Atina'da yarattığı hasarı yorumlar. Şımarık ve çekici Alkibiades, nihayet yaşadığı şehre ihanet etmesi sebebiyle gözden düşer ve sürgüne gönderilir. Güzel oğlan, eylemin âlemi için tefekkürün âleminden ayrılır, ama sonuç kaos ve suçtur. Wilde'ın Alkibiades'i olan Dorian Gray, bir çürüme becerisinin üretilmesidir. Dorian, Adonis ile Antonius'un güzelliğini olduğu gibi muhafaza eden bir erken ölüme katlanmayı reddeder, ama insan yapısındaki kararsızlığın yansıtıldığı bir sanat nesnesi olarak bir delikanlı ile yani kendi portresine yoğunlaşır. Ergen Dorian kalpsiz ve sakin, ama güzel oğlan yıkıcıdır. Mann'ın Wilde'a bir saygı duruşu olan *Venedik'te Ölüm*'ündeki güzel oğlanın yıkmak için parmağını bile oynatmasına gerek yoktur. Onun kör edici Apollonca ışığı, ahlâkî dünyayı darmadağın eden bir ışıltıdır.

---

* John Hinckley, film yıldızı Jodie Foster'a saplantılı aşkını kanıtlayacak bir kahramanlık eylemi olsun diye 30 Mart 1981'de ABD Başkanı Ronald Reagan'ı öldürmeye kalkmış ama başarısız olmuştu. —*ç.n.*

Güzel oğlan, Atina'nın yüksek klasik döneminin temsilî paradigmasıdır. Som Apollonca bir nesneleştirme, alenî bir cinsel nesnedir. Onun anlaşılır konturları ve katılığının kökeni, Mısır'ın anıtsal mimarisi ve Homeros'un parlak gök-tapıncıdır. Güneşle aydınlanmış tutkulu insan figürü görünümüyle Apollonik güzel oğlan, çözülen biçimin ayrıcalıklı yılgınlığını, Pheidos dönemi Atina'sı için dramatize eder. Euripides'un parçalanma ve çeşitliliği sembolize eden kitonyen parçalanma çerçevesinde hicvettiği kişiliğin tekliği ve imgenin bütünlüğü meselesi tam da Atina'ya özgü bir ölçüdür. Güzel oğlan, Platon'un eşcinsel aşkla özdeşleştirdiği ve kendisi de bir erdişil olan erkekten-doğmuş Uranuslu Afrodit tarafından kayırılır. Arkaik kouros'un güçlü bir erkeksiliği söz konusuyken, erken ve geç klasik dönemin güzel oğlanı, erkeksiliği ve kadınsılığı birbirine uydurur. Güzel oğlan da, Euripides'in önceden fikir verdiği Helenistik eğilimin kadına yönelişiyle birlikte, bir dekadans belirtisi olarak, kadınsılığa kayar.

Praksiteles, klasik duruşun (*kontrapost*) zarafetini yanlış ayarlayan ergen *Hermes*'inde (yaklaşık olarak İÖ 350) de bu yön değişimini kaydeder. Kalça kıvrımlarıyla dönemine özgü bir zarafeti gösteren Hermes, ağırlığını yönden ziyade, hantalca dayandığı bacağının üzerinden çeker. Bebek Dionysos'u taşıyan kolu bir kütüğün üzerinde kımıltısızdır. Farnell, Praksitelvari "mecalsizliği", "Tanrılar bile bitkin düşmüşler", diye açıklar.[16] Kenneth Clark, Yunanistan'ın yüksek klasik sanatında "dayanıklılık ve zarafetin fiziksel dengesi"ni[17] bulur. Helenistik güzel oğlanda zarafet, dayanıklılığı zayıflatan bir özelliktir. Rhys Carpenter'a göre, Praksiteles'in *Knidos'lu Afrodit*'i kadar, Polyclitus'un *Doryphoros*'unun beşinci yüzyılın heykeltıraşlık kuralları nedeniyle meydana gelen cinsel dejenerasyonu da "kazanan bir erkek atletin isteksizce güçten düşmesiyle eşdeğeri halini aldığı kadına uygulanan ölçüt"tür.[18] Hauser, Lysippus'un *Apoxyomenos*'u ve Hermes'inden, "atletten ziyade, birer dansçı etkisi gösterirler",[19] diye söz eder. Jane Harrison, kınadığı Praksiteles'in Hermes'ini, *Kourotrophos* (oğlan bakıcısı) olarak kabul ederek, "annenin işini gaspetti" der: "kadının yaptığı işleri yapan erkek, kadın kılığına girmiş erkeğin, kötü uyumsuzluğunu, yaradılıştan gelen işe yaramazlığı devralmıştır."[20] Harrison cinsel ikiliği tekrar fark eder, ama ona göre bu durum iğrençtir. Clark, sanatta duruşun rastlandığı ve aralarında Hindistan'ın da bulunduğu bölgelerden bahsederken, İskender tarafından yayılan bir Yunan etkisine işaret eder. Orijinal anlamda erkek motifi, kadın ikonografisine "arzunun canlı sembolü" olarak dahil olmuştur.[21] Gözden kaçırılan, duruşun, erken klasik dönemin kouros'unun, asil teşhirciliğiyle, yani başlangıcından itibaren erotik oluşudur. Helenistik ergen, cinsel tâcizi ve aşırı çıkık kalça pozuyla olgundur. Bu, kadim ya da modern zamanlarda olsun, fahişenin ve travestinin sokak vaziyetidir. Donatello'nun *Davud*'undaki gibi eli kalçasında erkek duruşu, kışkırtıcı ve aynı zamanda çift cinsiyetlidir.

Dionysos'un portreleri, Yunan sanatında erkek personaların duyusal kadınsılaştırılmasını gözler önüne serer. Arkaik travesti Dionysos, sakallı, yetişkin bir erkekle cinsel olgunluğa erişmiş bir kadını kaynaştırır. Beşinci yüzyılda sakalı kaybolduğunda, artık Parthenon duvar süslerindeki ergen Apollon'dan farkı kalmamıştır. Helenistik Dionysos, şehvetiyle güzel oğlanı cezbeder. Thasos'da bulunan üçüncü yüzyıla ait bir baş, omuzlarına kadar inen gür saçları, aralıklı ve talepkâr dudaklarıyla bir film yıldızı, bir kadın olarak anlaşılabilir. Bu güzel nesneler, aleni eşcinsel erotizmleri nedeniyle uzmanlara genellikle itici gelir. Marie Delcourt, mükemmel çalışması *Hermaphrodite*'te, Yunan'ın eşcinsel arzusuna "pezevenklik eden" Helenistik Dionysos'un, "kadınsılığına" saldırır.[22] Oysa nefis Antonius heykellerinin ilham veren erdişil modeller, Helenistik Dionysos ile Apollon'un ta kendileriydi.

Uzun süren ademi merkeziyetçi Helenistik dönem, canlılığı, huzursuzluğu ve sansasyonelliği ile günümüze benzerdi. Helenistik sanat cinsellik ve şiddet ile içiçeydi. Yüksek Yunan sanatı ideal genci onurlandırırken, Helenistik sanat bebekler, zalimler ve ayyaşlarla doluydu. Atina'nın erotizmi, mutfakta ve çanak çömlekte pornografikken, önemli heykellerde ulu ve ölçülüydü. Öte yandan Helenistik dönem heykelciliği, büyük ölçekli güreşme ve boğuşma sahnelerinden – katliam, şiddet ve ahlâksızlığı tercih ederdi. Helenistik cinsellik öyle bir serbest akış içindeydi ki, o dönemden kalmış hasarlı heykellerin gerçek cinsiyeti tartışmalıdır. Yanlış teşhis ve sınıflandırmalar yaygındır.

Dover, Atinalıların eşcinsel zevkinde atletik fiziğin yüceltildiği beşinci yüzyıldan, yumuşak edilgen minyonların moda olduğu dördüncü yüzyıla bir değişme olduğunu söyler. Hermafroditin klasik sanatta ilk olarak dördüncü yüzyılda görülür. Kadınsı göğüsleriyle tüylü yaratık, ya pelerinini sıyırarak ya da cüretkârca tuniğini kaldırarak, âyinsel bir gösteri biçiminde erkek cinsel organlarını teşhir etmeye çalışır. *Uyuyan Hermafrodit*, on sekizinci yüzyılın uzanmış yatan kadın nüleri'nde olduğu gibi, kendinden sonraki sanatı etkilemiştir. Mayışık figür düzgün kalçasını ve kısmen kabarık göğsünü belli bir bakış açısına göre belli belirsiz ortaya çıkarır, ama başka bir açıdan bakıldığında ise kadın göğsü ve erkek cinsel organı gün gibi açıktadır. Bir Villa Borghese taklidinin meraklı bakışlardan ve rahatsız edici sorulardan korunmak amacıyla, duvara dönük tutulduğunu gördüm! Fakat hermafroditlerin süslemede tercih edilmesi, antik zamanlarda gerçek bir hermafrodit doğumun her yerde korkuyla karşılanması nedeniyle, bir parodokstur. Bu durum, yani Hypospadias,* *ad stuporem* [duyarsızlık], Hugh Hampton Young'ın yüzlerce fotoğrafı içeren ufuk açıcı eseri *Genital Abnormalities, Hermaphroditism, and Related Adrena Diseases*'da (1937) incelenebilir. Hermafrodit doğumun, savaş, felâket ve

salgın hastalık alametinin habercisi kabul edilmesi nedeniyle, böyle bir bebek genellikle ya yok edilir ya da açıkta bırakılarak ölüme terk edilirdi. Hermafrodit çocuklar, Paracelsus'a gelinceye kadar "ebeveynlerinin saklanmış günahlarının canavarca işaretleri" sayılırdı.[23] Roma döneminin vakanüvisti Diodorus Siculus, tümörünün patlamasıyla erkek cinsel organları açığa çıkan bir Arap kız çocuğunu kayıt altına almıştır. Erkek cinsel organları açığa çıkan kız adını değiştirir, erkek kıyafetlerine bürünüp çile çekmek üzere inzivaya çekilir.[24]

Hermafrodit efsanesinin kaynağı bilinmiyor. Anadolu'daki bereket tanrılarının cinsel ikiliğinin bir kalıntısı olabilir. Sonraki hikâyelerdeki iddialar, Hermes ile Afrodit'in kadın/erkek çocuğunun adı etrafında biçimlenmiştir. Mitoloji yazarları arasındaki karmaşa, Ovidius'un muhtemelen unutulmuş bir İskenderiye romansında temellenen *Metamorphoses* uyarlamasıyla başlamıştır. Aşk perisi Salmakis, paylaştığı ormanda tuzağa düşürdüğü Hermaphrodit güzel oğlanı kolları ve bacaklarıyla sıkıca sarar, tanrılara kendilerini – Platon'un tarihöncesi erdişileri gibi – tek bir bedende birleştirmeleri için yakarır ve oğlanı, yakarışı kabul edilinceye kadar bırakmayacağını söyler. Bu efsane, içinde yıkanan erkeklerin cinsel gücünü tüketen lânetli su birikintisini anlatan bir halk hikâyesiyle başlamış olabilir.

Yunan erdişiliği, kitonyenden Apolloncaya ve oradan tekrar kitonyene doğru evrilmiştir: Dirimsel enerjiden tanrıya benzer karizmaya, oradan da erkekliğin kayboluşuna. Erdişinin Jane Harrison ve Marie Delcort tarafından ilerleyen dönemde aşağılanmasını paylaşmıyorum. Kadınsı erkekler dünyanın her yerinde gördükleri habis baskı nedeniyle acı çekiyorlar. Dekadansı, karmaşık bir tarihsel tarz olarak kabul ediyorum. İzleyen aşamalarda ise, erkeklik sürekli geri çekilmektedir. Kadınların pratikte olmasa bile, önemli bir sembol olarak özgürlüğün tadına varmaları ironiktir. Dolayısıyla yasalar, kadın eşcinselliğini değil, erkek eşcinselliğini daha sert biçimde cezalandırmaktadır. Lucian deklarasyonundaki bir tartışmacı, "şehvetle kızışmış bir kadının, erkeğin doğasını gasp etmesi, erkeğin asil doğasının, kadını oynayarak kepazeleşmesinden çok daha iyidir."[25] Benzer şekilde, heteroseksüel pornografinin günümüzdeki temel çekiciliği ara fasıllar olarak gösterilen lezbiyen bölümlerdir. Erkeklik, erkeğin doğanın egemenliğinden kurtulduğu günden bu yana, ruhsal durumların en narini ve sorunlusu olmuştur.

---

* idrar deliğinin penisin ucunda değil ön yüzünde açılması şeklindeki doğum anomalisi, -ç.n.

Yunan kültürü bize, esasen Roma aracılığıyla gelmiştir. Din, hukuk ve politikadaki vakur biçimciliği ile Yunan'ın Apolloncalığı, gayet ayinsel davranan Romalılara câzip gelmişti. Roma, Apolloncayı Mısırlı köklerine geri döndürdü. Mısır gibi, Roma'da bir devlet tapıncının çevresinde kurulmuştu; hiyerarşi ve tarih, ulusal kimliğin araçlarıydı. Apollonca olan her zaman gericidir. Roma kendi propagandası amacıyla, Yunan'a monolitik bir stili benimsetmişti. Merhametli insanlık ölçütü, resmiyete, devletin şişinmelerine baş eğdi. Kouros dev heykellere dönüştü. Sütunlar büyüdü ve yükseldi. Roma, ne Parthenon'un Dor üslubundaki güçlü sütununu ne Erektheum ve Propylaea'nin İon üslubu zarif ve şık sütununu, ne de Akropolis'in arkasındaki düzlükte yer alan Zeus tapınağının Korint üslubu devasa, gösterişli sütununu taklit etti. Bizim soğuk, beyaz Federal mimarimiz Romalıdır. Devletin, mezarların ve kalelerin devasa tapınakları bankalar ve hükümet binalarıdır. Yunan tapınakları mezarı andırmaz. Roma, Yunan'ın Apollonca tarzındaki örtük Mısırlı ruhban cenazeciliğini yeniden keşfetti. Yunanlılar ölülerle ilgilenmezdi. Fakat Mısır ve Romalılar kendilerini, ölüm ayinlerine hazırlama ya da anma ayinleri ile tanımladı. Romalı atalar, ebedi erkek varlıklardı. Portreleri, *hayalleri*, ilk olarak balmumundan ölüm maskeleri ve sonra taştan büstler halinde evin kutsal sandığında korunmuş ve cenaze törenlerinde gösterilmiştir. Farklı kişilerin birimleri altına taşınan Romalı kimliği, soyun ve tarihin iz bıraktığı doğrusal çizgide yoğunlaşmıştır. Etiği ve toplumu biçimlendiren klan ve kabile tarzı örgütlenme, İtalyan kültüründe etik ve toplumu, klan ve kabilecilikle çerçeveleyen anlayış hâlâ güçlüdür. Batının heykelsi personaları, Mısır'da ortaya çıktı ama nihaî biçimini Apollonca Roma'da kazandı. Roma, Batılı kişilikleri taşlara kazınmış adlar şeklinde listeledi.

Roma, Yunan üslubunu İsa'dan yüzyıllar önce Akdeniz dünyasının Helenikleştirilmesi sırasında miras aldı. Ancak Romalıların zihni ne kurgucu ne de idealist idi. Yunan tapınağı, som ve nadir mermerdendir. Roma tapınağı ise genellikle tuğladan yapılır ve mermerle kaplanırdı. Tasarruf ve pratiklik soyut estetikçiliğe ağır basardı. Üçgen alınlıklara yerleştirilen Partheon heykelleri, ayrıntılar aşağıdan bakanlarca pek fark edilmeyecek bile olsa, önden ve arkadan ince ve ustaca oyulmuştu. Buna karşılık, bir nişin üzerinde duran Roma heykelinin arka tarafı kısmen eksik bırakılabilirdi. Mısır ile Yunan'ın Apollonca stili, somut ve görülebilire dair tinsel yaratımın aristokratik estetizminin düzeni, bakışın metafiziğidir. Romalılar Hadrianus gibi Hellen âşıkları dışında, estet değildi. Roma, Yunan ikon heykelciliğinden dolaylı olarak çizgi dışındaki erotizmi ve düşselliği almıştır. Örneğin, Augustus'un muazzam Prima Porta heykeli, hoş ve ağırbaşlı bir diplomata dönüşmüş olan kouros'tur. Hukuk ve gelenek, kendi kutsal sonuna dönüşür. Romalı persona toplumsal bir yapıydı: Cid-

diyeti, nüfuzu, yoğunluğu içerirdi. Yunanlılar ise, yürüyen, konuşan gezginlerdi. Tartışmalar değişken ve doğaçlamaydı. Romalılar çoşkulu, belagatliydiler. Söz kendilerine gelince susmak nedir bilmezlerdi. Romalı persona kadim devlet gemisinin istikrarlı pruvasıydı. Gerçekten de şan şöhret peşindeki hatiplerin forumdaki konuşmaları için üzerine çıktıkları "kürsü", bir gemi pruvasıdır.

Romalı şahsiyet, Yunan epiğinin eşdeğeridir, yani ırkın belleğini saklayan bir arşivdir. Grup her şeyden önce gelir. Erken dönem Roma'nın kahramanlarından Marcus Curtius, Mucius Scaevola, Horatius Cocles, Lucius Brutus efsanelerinde, kişinin kendini devlete adaması gösterilmektedir. Yunan falanjından daha büyük olan Roma lejyonu, Roma'nın politik iradesi hakkında fikir verebilir: Dayanıklılık, kararlılık ve zafer. Roma, İtalyan komşularına savaş ilân etti ve nihayetinde o zamanın bilinen dünyasını köleleştirdi. Roma'nın yükselişi, tarihin doğrusal hattından çıkan bambaşka bir tören alayı, büyük zaferleriyle meşhurlaşan savaşçı kimliklerin çarpışmasıdır. Roma sanatı belgelere dayanır, eşzamanlı Yunan sanatının tarihi ele alışı ise alegoriktir. Gisele Richter'in belirttiği gibi; "Termofil, Salamis çarpışmaları ya da Peloponez savaşları, büyük kıran ya da Sicilya istilâsının sanatta temsili yoktur... Bundan farklı olarak, düşmanları karşısında kazandıkları zaferleri sonu gelmez duvar süslerine dönüştüren Romalı, Mısırlı ve Asurlu'yu inceleyin."[26] Roma sanatı olguları, gerçekliği övmek için kullanılırken, Yunan sanatı olguları savuşturmak için gerçekliği değiştiriyordu. Hamamlar, su kemerleri ve hâlâ kullanılan ücra köşeler kadar yayılmış taş yollar benzeri muazzam kamusal çalışmaları ve göz kamaştırıcı mühendisliği ile Roma mimarisi de bir o kadar pragmatikti. Yunan'ın Apolloncalığı yüce bir tasarı, ışıltılı maddeden üretilmiş akıldır. Fakat Roma'nın Apolloncalığı ise bir iktidar oyunu, ulusal azametin halka bildirilmesidir. Katı Romalı persona nihai olarak, tahtlarında cesurca oturan firavunvari o Eski Kralların kendini-kavramsallaştırmasını miras almıştır. Devlet ve benlik, Apollonca hudutun saptamış olduğu anıtlardı.

Peki ya Apollon'un rakibi? Romalı Bakhüs, Dionysos'un dengi değildir. O, olsa olsa ehli keyf bir şarap tanrısı, bir ayyaş ve soytarıdır. Dionysos'un Yunan'da benzer bir etkinlik kuramayışının nedeni, Apollonca kavramsallaştırmanın hâkimiyetidir. Yunan kültürü sahip olduğu zenginliğinin sebebi, Apollon ile Dionysos arasında asla bitmeyen çatışmadır. Dionysos'un Roma'daki ehemniyetsizliğine, İtalyan dininin eski kitonyenizmi neden olmuştur. Romalılar, genel Yunan nüfuzu nedeniyle tanrılarını rastgele Olympos tanrıları ile –Diana'nın haşinliği düşünüldüğünde durumun kusurlu bir eşleştirme– özdeşleştirmişlerdi. Tanrısallaştırılan ölü, *manes* [ev tanrısı], mezara benzeyen kitonyen bir alemde yaşardı. Soya ta-

pınma, aynı zamanda atalardan korkuydu da. Roma'nın ölülerini anması bir yanıyla övgü, öte yandan ise ölülerine kefaretti. Aileler, Şubat ayında düzenlenen Parentalya bayramı'nda [ölüleri anma bayramı, – *ç.n.*] bir hafta süreyle ölülerini anardı. Mayıs ayındaki Lemuria'da [ölen ataların kutsanması, – *ç.n.*] aile ocağı çevresindeki hayaletler kovulurdu. Ölü, yaşayanın vicdanı üzerinde taşınması zor bir yüktü.

Annemin Roma yakınlarındaki köyündeki akrabaları bugün bile hâlâ her pazar, mezarlara çiçek bırakmak için mezarlığı ziyaret ederler. Bu ziyaret bir çeşit pikniği andırır. Çocukluğumda, büyükannemin ölen kızı Lenora'nın fotoğrafı önünde yanan mumun cılız, yuvarlak sarı alevinin karanlık odayı aydınlatan titreşen ışığını izlerken hissettiğim korku ve merakla karışık ürpertiyi hatırlıyorum. İtalyan kültürüne binlerce yıldır iyice sinen bu mistik ve tekinsiz duygu, sunak taşlarına yerleştirilmiş kutsal dirsekleri ve çene kemikleri ile şehit azizlerin polykromdan heykelleri ve yine azizlerin korunmuş cansız bedenlerinin resmedildiği tablolarıyla Katolisizmde yeniden yükselmiş olan pagan hiyerarşik sisteminin ta kendisidir. Yakınlarda Napoli'deki bir şapelde, yerden tavana kadar uzanan şeffaf bir çeperde azizlerin küflenmiş kemiklerinin bulunduğu 112 adet altın ve cam mücevher kutusu saymıştım. Bir başka kilisede gördüğüm bir resimde ise, hasta bir azizin açıktaki yarasından, halkın önünde, hamur merdanesine benzeyen büyük bir âletle yönteme uygun biçimde bağırsaklarının çıkarılması anlatılıyordu. Dertlerine derman arayan kilise cemaatinin, adaklık olarak bıraktığı yüzlerce, gümüşten yapılmış küçük kulak, burun, kalp, göğüs, bacak, ayak, başka organ ve uzuvlar kilisenin duvarlarına âdeta okullardaki panolarına iliştirilircesine iliştirilmiştir. Günümüzde, Anglo-Sakson protestan soydan gelme hali vakti yerinde orta-sınıf göçmenlerin uzak durduğu eski usul İtalyan Katolisizmi, paganizmin kitonyen şiiriyle doludur. İtalyan tahayyülü karanlık bir arkaizmi içerir. Ölülerin seslerini duyar ve toprak ananın uyuyan ruhları ile bedenin tutkularını ve ıstıraplarını özdeşleştirir. Güney İtalya'dan yayılan gizemli bir tapım ayininin bir bölümü ayakta kalmıştır: "Yeraltı dünyası kraliçesinin kucağına gömüldüm". Bu sözlerden –atalarımın kanını taşıyorsam–, arzu, şehvet, korku, kendinden geçme, boyun eğme ve sükûnetin pagan bileşimini anlıyorum. Daemonik yücelik.

Roma'da bir Apollonca ile Dionysosca diyalektiği var idiyse, bu, birey ile grup arasındaki gerilimde bulunabilir. Vergilius'un *Aeneid*'inin altın ve kırmızı renklerinin sembolize ettiği ilk dört kitabının teması budur. Kırmızı dünyevidir, yani şimdi ve burada bulunan bedendeki hayat, duygu ve cinselliktir. İmparatorluğun altın rengi ise, Roma'nın şiddeti ve ihtişamlı geleceğidir. İtaatkâr Aeneas, kendisini sınırlamalı ve sertleşmelidir. Sırtında atalarının ve gelecek kuşakların yükünü taşır. Apollonca altın,

Dido'nun yakıldığı ateşin aleviyle Dionysoscu kızıla galip gelir. Vergilius'ta nasılsa, Homeros'da da kadın, kahramanlık arayışına engeldir. Epik yolculuk, kadınların zincirlerinden ve oyalamalarından kendisini kurtarmalıdır. Troyalı kadınlar gemileri yakar, Dido Aeneas'ı kapatması yapar.

Şiirin başlangıcı, Aeneas'ın kaderinin yarısının, kendisine İtalya ile bir kan bağı kurma imkânı verecek [yani akrabalık hukukuna dayanarak yabancı bir toprakta yurt tutabilmesini sağlayacak, *—ç.n.*] olan gerçek karısı Lavinia'yı bulmak olduğunu anlatır. Ancak Lavinia bir Penelope değildir ve şiirin ilerlemesiyle giderek geri plana düşer. Ne ilginçtir ki, Vergilius'un imgesel duygudaşlığı Roma'nın Amazon düşmanlarının tarafındadır. Fenikeli bir kraliçenin kurduğu Kartaca, Yakın Doğu'nun otokrasi ve tanrıça tapıncının mirasçısıdır. Kadının nüfuzu efsanevidir. Oğlu Aeneas'a Diana olarak görünen Venüs, avcı sadağının ve yüksek kırmızı çizmelerin Kartacalı kadınların tarzında olduğunu söyler. Aeneas, vahşî Juno'nun yüksek tapınağında Troya savaşını anlatan duvar resimlerini inceler. "Çıldıran Penthesilea"ya geldiğinde, Dido girer şiire. Dido, *Aenead*'ın ilk yarısındaki Amazon'dur, Camilla ise ikinci yarısında görünen Amazondur. Dido'nun etkisiyle aklı çelinen Aenas'ın erkek iradesi engellenir. Kendi şehrini kuracağı yerde, Dido'nun şehrini kurar.

Silâhlı Venüs, Aeneas'ın aldığı derstir. Kartaca, hem zevk ilkesi, hem de uzaklaştığı köklerindeki Doğu'dur. Doğu Batıya, Asya Avrupa'ya biat eder. İtalyan kabileler Aeneas'ın kadınsı olduğunu düşünürler. Turnus onu "yarı-erkek" adıyla çağırır: "Saçlarım maşayla kıvırcıklaşır ve mürle yağlanırsa toprak olayım!" Dido'nun talibi Iarbos, Aeneas'a şöyle seslenir: "Çenesini bağlamak ve yağlı saçlarını örtmek için Frigya külâhı takan sözüm ona bu Paris, beraberindeki kadınsı-erkeklerle gelmiş."[27] Aeneas erkekliği, Romalı şahsiyete yaraşır bir yalınlık ve ağırbaşlılık yaratarak arındırmak zorundadır. Görünüşe göre Vergilius'un kendi uydurması olan Volsklu bir kadın savaşçı olan Camilla, Roma'nın doğuşu için bastırılması gereken öfkeli kadın isyanıdır. *Aeneid*'ın, soluk benizli Lavinia'nın öfkesini çalan erdişil Dido ve Camilla'nın cazibesine kapılması kayda değerdir. Şiir, cinsel personaların savaşı içinde kahramanını izler. Buna rağmen, kadınsı uysallık karşısında mağlup olan kadın sapkınlığı şiire damgasını vurur. Şirret kadın ikizler yenilgileri içinde muzaffer olur.

Vergilius, cumhuriyet ile imparatorluğun sınır hattında yazar. Roma, bir yüzyılda hem boyutlarını hem de ihtiraslarını genişletmişti. Yeni kozmopolit cinsel personalar gelenekselle bağını kopardı. Değişimin yönü Apollonca birlik bütünlük ve sığlıktan, kontrolsüz ve en sonunda dekadan

---

* Ares ve Otrera'nın kızı, Hippolyta, Antiope ve Melanippe'nin kız kardeşi, Amazon kraliçesi. *—ç.n.*

olan Dionysoscu çokluğu gösterdi. Roma, evrensel yurttaşlık hakkını bağışlayarak dünyaya uygarlığı getirdi, ama böylece kendi etkisini azalttı. Homeros ile Vergilius arasına 800 yıllık bir zaman girmiştir. Vergilius epik türle ilgilendiğinde, epik şiirsel hükme daha uzun süre itaat edecek değildi. *Aeneid*'deki zayıflığı, erkek yörüngeli tarihin epik olgusudur. O'nda, Homeros'un büyük muhteşem retorik ritimleri atlanmıştır. *İlyada* ve *Odysseia*, varlığını, atletik dayanıklılığa sahip profesyonel ozanlar tarafından topluluklara anlatılmasıyla sürdürebilen tam-gün performans sanatıdır. *Aeneid* ise kapılar ardındakalmış olan dramadır. Vergilius, melankolik, münzevi ve muhtemelen de eşcinseldi. Mahlası olan Parthenias, "kız gibi adam" anlamına gelen Vergil/*virgo* ve Napoli civarında bulunan villasının adının şiirsel söylenişine dair bir kelime oyunudur.

Vergilius, Homeros'un aksine, aristokratik incelmişliğin kentli zevklerini, saray çevresinin dünya nimetlerine karşı duyduğu iştahı gayet iyi tanıyordu. Böyle umulmadık bir davranışı içeren deneyimi *Aeneid*'ı etkiledi. Aeneid'in cinsel personaları, epik yeteneklerle aynı değişime maruz kaldı. Homeros'un kahramanları, yüksek Bronz çağı değerlerinin işlevsel eşyaları arasındaki demir kazanları ve üçayaklı sehpaları değişirler. Vergilius'un hediyeleri sanat eserleridir, mücevherlerle donatılmış altın ve gümüşlerdir. İskenderiye tarzı müzecilik bilinci belirmeye başlamıştı. Vergilius'taki işbölümü ve uzmanlaşma nedeniyle erkek becerisinin epik sergilenişinin bozulması, bireyleri ve nesneleri saran erotik aurayı yoğunlaştırır. Şair ile şiir arasındaki Homeros'da olmayan karmaşık psikolojik bağdaşma burada vardır. Vergilius, Dido ile "içli-dışlıdır". Dido'nun takıntısı, çilekeşliği, aşk-nefret karışımı ihtirası, edebiyatta Euripides'in *Medea*'sından sonraki en muhteşem şeylerdir. Vergilius'un onunla özdeşleşmesi, Flaubert'in Madame Bovary ya da Tolstoy'un Anna Karenina ile özdeşleşmesi kadar dokunulabilir bir şeydir. Bu erkek iradeli kadın kahramanların üç vak'ada da intihar etmesi, erkek sanatçının tinsel transseksüelliğinin nesneleştirilerek sona erdirilmesi ve bir şeytan kovma ayini olarak kabul edilebilir. Aeneas'ın kılıcının üzerine düşen Dido şöyle bağırır: "Sic, sic, iuvat ire sub umbras" ("Böyle, böyle, gölgelerin ötesine yolculuk ne kadar da zevkli.") Bal ve koyu şarap kadar akıcı Latince, bizatihi kendini ürkütüp, hipnoz ederek tatmin eder. Hafifçe ağzımızda belirsizce kayan bir dil, fetişistik bir kılıç gibi şahsi ve falliktir.

Aeneid, biraz Kartaca dilinde yazılmış dâhice yaklaşımları çağrıştırır. Ölümünden sonra tamamlanmamış şiirinin yakılmasını vasiyet eden şair – kendini kurban eden Dido gibi – muhtemelen bu gerçeği biliyordu. Vergilius yıkımın virtüözü, dekadan bir şairdir. Onun artık düşmüş olan Troya'sı, kutsal şeylere alevlerin göğe yükseldiği bir gecede kâfirce davranıldığı ve tecavüz edildiği sinemaya has bir kıyamettir. Görüntülediği karak-

ter, kıvranır, parıldar, fosfor gibi ışıldar, dolambaçlıdır. *Aeneid*'ın tedirgin edici şeytaniliğini yakalayabilen tek çeviri, W. F. Jackson Knight'ın düzyazısıdır. Burada şiir, Roma'nın ritüalizmi, irrasyonel güçlere teslim olur, uzunca bir süre orada tutulur. Augustus hayranı olan Vergilius, politik yazgının kıymetini gösterir– en yakını, Dido'nun modeli, Doğu'nun bambaşka kraliçesi Kleopatra'nın intiharıdır. *Aeneid*'ın epik olgusu, transseksüel hayali gemlemek isteyen erkeksi entrikanın kendini içermekteki başarısızlığıdır. Vergilius'un kendi şiiri ile ilişkisi sapkıncadır. Vergilius'un cinsel personaların tarihsel bunalımında, epiğe dönüşü, epiği ve bizzat kendini engellemesidir. Spencer bir muhafazakârdı, fakat *Faerie Queene*'deki son derece çelişkili stratejiyi yeniden üretir. *Aeneid*'ın hikâyesinde cinsel personalar olarak geçen vampirler, Coleridge'in Christabel'inde keşfettiğim ve sapkın ikonacılık olarak adlandırdığım fenomenlerdir.

Roma cumhuriyeti, Yunan tiyatrosunun ahşap maskeli personasını, varlığı Apollonca keskinlikle saptanmış olan bir yasal varlığa dönüştürdü. Zevkte ve gaddarlıkta hünerli Roma dekadansı, cumhuriyetçi personanın sertliğine karşı bir tepki, taşlama ve ata tapımına saygısızlıktır. Cumhuriyetten imparatorluğa geçiş, yüksek Helenistiğe geçişe, yani birlikten çoğulluğa geçişe. Roma dininin kitonyene olan saygısı, artık bereketli doğadan kopmuş olan Dionysoscu orgiye dönüştü. Mainadcılık Roma'ya yabancıdır. Yunan'da olmayıp da Mısır'da olduğu gibi dinsel hiyerarşiye dayanan Roma tapıncında Asya'ya özgü vahşilik yoktu. Kehânetlerle dolu doğayı onurlandırmakta bile bir program, formülasyon ve genel geçer kurallar vardı. Romalı rahip, kendi arzularını işine karıştırmayan bir yorumcuydu. Delfi kâhinleri gibi transa girmezdi.

Gerçek Yunan orgisinin amacı benliğin mistik yitimiydi. Oysa, imparatorluk Roma'sının orgilerinde persona varlığını korurdu. Roma dekadansı, Dionysoscu eğlenceler boyunca gözleyen Apollonca gözü uyanık tutmaya devam etti. İskenderiye tarzı uzmanlaşma, popülerliği artan benliğe uyarlandı. Gözle birlikte orgiastik coşku dekadans anlamına gelir. Şehvet, ihtiras ve hazcılık: Bu türden aşırı ilgiler, aklın erotik eylemle binişmesiyle belirir. Batı, bu kavrulmuş kıpkırmızı bölgede öncülük eder. Şâyet batılı niteliğe ait güçlü bir şahsiyet yoksa, kayda değer bir dekadanstan söz edilemez. Günah, belirli bir mesafeden görülebilen sinemasal bir biçimdir. Yunan fikrine pragmatik biçimde intibak eden Romalılar nezdinde mühendislik bile erotizmden üretilmiştir. Yunan tiyatrosunun varisi Roma tiyatrosu değil, Roma cinselliğiydi. Başka hiçbir yer ve zamanda yozlaştırılacak bu kadar çok ve bu kadar büyük klasik biçimler yığınının olmadığı Roma Dekadansının ölçeği eşsizdir. Roma, açgözlülüğün ve şehvet düşkünlüğünün daemonik müziğini Dionysoscu bedenden yarattı. Roma

tapıncında bulunmayan Mainadcılık, imparatorluğun kendinden geçerek mekanize olmuş bir açgözlülük haline geldi.

Roma edebiyatının cinsel personaları heyecanlı ve daimi hareket halindedir. Yunan'ın aristokratik atletizmi Roma'da ikiye yarılır: Köleler ve ayak takımının vahşi gladyatörlüğü ile aylak üst sınıfın, şimdi olduğu gibi o zaman da sportif bir yaşam biçimi olan, cinsel serüvenciliği. Cumhuriyet dönemi sona ererken, Catallus, Roma sosyetesinin gözdelerinin birbirleriyle düşüp kalkmalarının kaydını tutar: Karanlık sokaklarda sürten, kendilerini sokaktan geçenler arasından gelişigüzel seçtikleri yabancılara sunan Patrisyen kadınlar. Anneleri ve kızkardeşleri tarafından tâcize uğrayan yarı-çıplak erkekler. Bir tavşan gibi yumuşak ve "sertliğini kaybetmiş bir penis gibi hareketsiz" kadınımsı adamlar. Bir gece önceki börek kırıntılarının bile "soğuktan kızarmışçasına duran dudaklarının" kenarında kalmış olan, hırpalanmış kıçlarıyla ibneler. Yolları arşınlarken, sevişen bir kız ile oğlana rastlayan şair, oğlanın arkasına geçer ve onu becerir. Aleni seksin dekadan olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nerede kaldı, o yeşil çayırlarda yuvarlanılan güzel pagan günler: Sağduyudan yoksun Keats, hâlâ bu duygusal görüşü sürdürüyor, ama, onun görüşünü paylaşmak mümkün görünmüyor. Baudelaire gibi Catallus'da da ahlâken iğrençlik ve pislikten geçilmeyen ama haz içinde anlatılan betimlemeler vardır. Gayet neşeyle dile getirdiği, çürüme ve hastalıkla kirlettiği ahlâkî önermeler, cumhuriyetçi Roma'dan sirayet etmiştir. Onun şiiri, Romalı personaların bozulmasını ve yok olmasını izlediğimiz içkarartıcı yeraltını aydınlatan bir meşaledir. Kadınlar ve erkekler aniden özgürleşir, lâkin bu özgürleşme, bıkkınlığın, bitkinliğin ve doygunluğun yarattığı arayıştaki galeyanın hırçın döngüsündeki fazladan enerjinin istilâsıdır. Ahlâkî kodlar her zaman kısıtlayıcı, göreceli ve insan yapımıdır. Gene de uygarlığa muazzam katkıları olmuştur. Onlar, uygarlığın *ta kendisidir*. Onlar olmadan, gündüzü geceye, aşkı takıntı ve şehvete dönüştüren doğanın tiranlığının, cinselliğin kaotik barbarlığının istilâsına uğrardık.

Bir Sappho hayranı olan Catullus, ondaki duygusal müphemliği sadomazoşizme dönüştürür. Sappho'nun soğuma ve kızışma arasındaki gelgitleri Catullus'da "odi et amo" "Nefret ediyorum ve Seviyorum" haline gelir. Yunan kadın şairin portakal çiçekleri gibi taze ve sevilen Bâkireleri, Romalı şairde zina yapan, sadomazoşist baskın kadın ve vampirler gibi "herkesin gücünü emen" kinik Lesbia olur. Şehirli *femme fatale*, doğa ananın eski çağlardaki maskesini takar. Soylu Clodia gensinden gelen varlıklı Lesbia, Eski Ahit'in kınayıcı yorumuna göre Bâbil'de bin yıldır uygulanan bir sapkın cinsel personayı Roma'ya getirir. Kadınca alıcılık, bir edepsizlikler küveti haline gelir, vajina, Romalı soyluları zehirleyecek ve mahvedecek bir pislik ve hastalık yuvasına dönüşür.

Catullus cinsel personaların haritacısıdır. Ölüm döşeğindeki tanrı At-

tis'e (Carmen 63) yaktığı ağıt, cinsiyetler üzerine sıradışı doğaçlamadır. Kendisini Kibele için hadım eden Attis, cinsel bir alacakaranlık kuşağına adım atar. Söz-dizimsel açıdan şiir onun kadınsılığına atıfta bulunur. Unutulmaz bir ayindir bu: "Ben bir kadın, ben bir erkek, ben bir genç, ben bir oğlan". Attis, hepsi ya da hiçbiridir, cinsiyetin şamanistik olarak genişlemiş şimdiki zamanında canlanan bir hatırayla dolaşır. İmparatorluk Roma'sına benzer biçimde, şevk içinde, kendini kaybetmiş, sınır tanımayan personaların düşüşüne tutunur. Geleneğe duyulan şüphe, keyif değil melankoliyi taşır. Attis, alelâde bir hayattan sanatsal biçimde ayrılmıştır, fakat "kısır" olduğunu hisseder. Attis, yeni, bilinmeyen ve manik bir dünyada, cinsiyetler arasında değişime uğrayan şairin kendisidir.

Ovidius, kendisinden kırk yıl sonra doğan ilk cinsel psikanalisttir. Şaheseri olan *Başkalaşımlar*, adına uygundur: Roma değişirken, Ovidius, Yunan ve Roma efsanesini sihirli dönüşümler uğruna talan eder – insan ve tanrıyı, hayvana ve bitkiye, erkeği dişiye ve tekrar erkeğe dönüştürür. Kimlik akıcıdır. Apollon'un çerçevesi, doğanın Dionysoscu büyünün etkisi altına girmesi nedeniyle etkisiz kalır. Dünya, cinsel arzunun ahlâken kestirilemeyen isteklerinin istismar ettiği ruhun yansımasıdır. Ovidius'un, erotik sapkınlığa gösterdiği ansiklopedik dikkat –kendisinin dolaysızca etkilendiği – Spenser'ın *Faerie Queene*'inde belirinceye kadar tekrarlanmayacaktır. Halefleri Sade, Balzac, Proust, Krafft-Ebing ve Freud'tur.

Başkalaşımlar, bir cinsel sorunsallar elkitabıdır. Meselâ bir erkek gibi büyütülen, bir kıza âşık olan ve erkeğe dönüştürülerek ıstırabından kurtarılan Iphis adında bir kız vardır. Yahut, bir zamanlar Caenis adında bir kızken evlenmeyi reddettiği Neptün tarafından ırzına geçilen Caeneus. Bu Caenis ırzına geçilişinin tazminatı olarak savaşırken ya da sevişirken hiçbir zarara uğramayacak bir erkek şeklinde değiştirilerek Caeneus olur. Bir Homeros uzmanına göre, Caeneus, kargısını fallik bir totem gibi dualar ve adaklarla pazarın orta yerine diker ve insanlara o kargıyı bir tanrıyı selamladıkları gibi selamlamalarını buyurur, buyruğu Zeus'un gazabına yol açar. Vergilius'un yeraltı dünyasında Aeneas, Caeneus'u kadınlığın kendi otoritesinin yeniden dayatıldığı bir morfolojik kadın hayaleti olarak görür. Ovidius'daki şiddet ve fetişizm karmaşası, bir heyecan değil, teorik bir durumdur. Mevzu edindiği şey ise, bizim "ikili doğa"mızdır, ki bu, Mainadlar'ın her şeyi birbirine katan korkunç âlemlerinin akabinde, silâh işlemez Caeneus'u boğan atadamlar için kullanılan bir terimdir. Freud gibi, Ovidius da narsisizm ve iktidar olmaya dayanan varsayımsal modeller kurar. Bakış açısı dönemler arası konumlanışına dayanır. Değişim halindeki cinsel personalar, bulanık Dionysosca süreci sakin bir Apollonca incelemeye konu edebilmesini sağlar.

Ovidius, daha az önemli çalışmalarında Catullus'un keskin cinsel sa-

vaşını salon politikasına dâhil ederek hafifletir. *Aşk Sanatı*'nda, ayartan kişinin Proteus gibi kurnaz ve yanardöner olması gerektiğini söyler. İşte Romalı Dionysos, erotik fırsatçılığa indirgenerek başkalaşmış olan Yunan doğasıdır. Cinsiyet değişimi seksi bir oyundur: Kocasını aldatan ârif kadın, mektup yazdığı "erkeği"n cinsiyetini "kadın"a çevirir, Ovidius'a nasihat eder. İmparatorluk, Roma'nın kavramsal enerjisini cinsiyete yönlendirir. Öyle ki, Martial'ın kullandığı cinsellikle ilgili kelimelerin alabildiğine özelleşmesi, modern tıp terminolojisini de etkilemiştir. Anlatılmak istenene tam karşılık gelen, ama kısıtlı bir dil olan Latince, cinsel faaliyet konusundaki kesinlikten şaşırtıcı biçimde uzaklaşmıştır. Bir Latin dili uzmanı olan Fred Nichols bana, Martial'da bir fiilin ilk kez Catullus tarafından, erkek eşcinsel ilişkide pasif partnerin kalçasının ritmik hareketini tanımlamak için kullanıldığını söyledi. Gerçekte bu fiilin iki kullanım biçimi vardı: Biri erkekler, diğeri kadınlar için.

Klasik Atina'da, Erkeksi atletikliğin övüldüğü klasik Atina'sında, ortalıkta açık açık dolaşan sado-mazoşistler ve kadın elbiseleri ile gezen erkekler görülmezdi. Buna karşılık, hiciv yazarlarına inanacak olursak Roma İmparatorluğu çift cinsiyetli yaratıklarla dolup taşıyordu. Ovidius kadınlara, saçları "hintsümbülü yağıyla kayganlaştırılarak" yapılmış olan zarif erkeklerden sakının! Elbiselerini aşırabilirler der. "Eğer sevgilisi kendisinden tüysüzse ve kendisinden daha fazla erkek arkadaşı varsa, bir kadın ne yapabilir?"[28] Ausonius, anüsü ve kalçasını tıraş eden bir oğlancıdan bahseder. "Arkadan bir kadın, ama önden bakınca erkeksin". Horatius, Petronius ve Martial'da kız gibi oğlanlarla, uzun saçlı erkek fahişelere rastlanır. Gaius Julius Phaedrus, biçimlendirdiği insan figürlerine yanlış cinsel organ kalıpları yerleştiren, her iki cinsiyetten eşcinselliğin müsebbibi kabul ettiği, ayyaş Prometheus'u suçlar. Yunan edebiyatında nadiren karşılaştığımız lezbiyenlik Roma'da sıçrama yapmıştır. Martial ve Horatius, gerçek hayata kaydettikleri, "erkek şehveti" ile davranan kadın seviciler Balba, Philaenis ve Arminumlu Folia'dan bahsederler. Publius Clodius, Bona Dea'nın kadın ayinleri hakkındaki lezbiyen imalarını reddeder. Lucian'ın tartışmacısı, lezbiyen eylemi "erdişi tutku" olarak ayıplar ve yapay penisleri "şehvetin, haysiyetsiz âletleri, meyvesiz birleşmenin dehşetli taklidi" olarak adlandırır.[29] Roma'nın cinsel anlamda yolunu kaybetmesi muhteşem bir tiyatroydu, ama paganizmin çöküşüne yol açtı.

Zevk arayışı, iktidarın merkezine değil, eğlence çemberine aittir. Kişi bugünlerde de, arkadaşında, sevgilisinde ya da bir yıldızdaki oyunculuğu ve kendiliğindenlikten hoşlanabilir, lâkin profesyonel ve politik otoriteden insanlardaki farklı bir karakter istenen bir şeydir. Daha düzenli, hayal gücü kıt olan ve de can sıkıcı günlük hayatlarıyla cebelleşen başkanlara, cerrahlara ve pilotlarımız olduğu için şükran duyalım. Hiyerarşisi içinde-

ki hizmet, sofuca ve kendine odaklanmış olmalıdır. Sanatın yetki bölgesindeki kimlik krizlerinden fayda sağlamaz. Roma, organizasyon konusunda dâhiydi. Dünya nimetlerinden elini eteğini çekmiş Filistinli mezhebi bir dünya dinine dönüştüren Katolik Kilisesi, Roma'nın idarî yapısını da kendi bünyesinde eritmiştir. Cumhuriyetin yasallığıyla genişleyen Roma imparatorluk bürokrasisi, diğer ulusları gaddar gücüyle ezen mükemmel bir makinadır. İki bin yıl sonra bizler hâlâ Yahuda'nın yenilgisinin ve Roma'ya ayak direyerek dağılan dikkafalı Musevilerin ve Yahuda'nın yıkımının sonuçlarını yaşıyoruz. Roma'nın mukadderatını tarih boyunca dünyaya yayan bu sağlam makinenin, uygun adım ilerlerken çalan gümbürtülü davullarıyla birlikte nasıl işlediğini Hollywood filmlerinden biliyoruz. Ne var ki, makinanın sahiplerinin kendilerini aylaklığa ve uçarılığa kaptırmasıyla Roma'nın manevî kudreti yok olup gitti.

Romalı vakanüvistlerden bize sürükleyici dedikodular kalmıştır. Tiberius, Neron, Galba, Otho, Commodus, Trajanus ve Elagabalus gibi imparatorların oğlancılıkları anlatılır. Hattâ Julius Sezar'ın biseksüel olduğu bile söylenirmiş. Hadrianus güzel Antinous'un aşkından çökmüş, ölümünden sonra onu ilâhlaştırmış ve her yere heykellerini yaptırmıştı. Caligula'nın beğenisi, ölçüsüz uzun elbiseler ve kadın elbiseleriydi. Karısı Caesonia'ya zırh kuşandırır ve geçit töreninde askerî birliklerin önüne yerleştirirdi. Peruk takar, şarkıcı, dansçı, savaş arabacısı, gladyatör, bâkire avcı, dahası karısının kılığına bürünür ve tutku duydukları gibi davranmaktan hoşlanırdı. Kadın ve erkek tanrıları taklit ederdi. Jupiter gibi, kendi bacıları da dâhil olmak üzere birçok kadının ırzına geçmişti. Cassius Dio'nun alaycı bir ifadeyle belirttiği gibi, "Bir insan ve imparator olmaktan ziyade her şey olarak görünmeye hevesliydi."[30]

Neron, ozan, atlet ve savaş arabası sürücüsü rolünü seçmişti. O Yanan Roma'yı seyreden bir trajedi oyuncusu kılığındaydı. Sahnede kadın ve erkek kahramanları, kadın ve erkek tanrıları oynadı. Kaçak bir köle, kör adam, bir deli, gebe bir kadın ya da çalışan bir kadını oynadı. Söylentiye göre karnını tekmelediği gebe karısı Poppaea Sabina'yı da taklit etmiştir. Neron garip cinsel davranışların esprili mimarıydı. Irmak kıyısında kerhaneler inşa etti, kapı eşiğinde kendisini baştan çıkarmak için yalvaran patrisyen kadınlar yarattı. Genç erkek ve kadın kurbanlarını kazıklara bağladı, saklandığı inden büründüğü hayvan postu içinde çıkıp hayvanların cinsel organlarına saldırdı. Neron, ikili eşcinsel evlilik parodisini tasarlamıştır. Mütevaffa karısı Poppaea'ya benzetmesi nedeniyle iğdiş ettirdiği, kadın elbiseleriyle bezediği Sporus adlı genç bir oğlanla, maiyetinin önünde karısı ve kraliçesi olarak evlenir. İkinci eşcinsel evliliğini, adı Tacitus'un tarafından Pythagoras, Suetonius'un tarafından ise Doryphorus diye bildirilen bir gençle yapar, ama cinsel roller tersine çevrilmiştir: İmparator ge-

lin olmuştur. "Zifaf gecesi", diye bildirir Suetonius, kızlığı bozulan genç kızın iniltilerini ve çığlığını taklit etti".[31]

Commodus, cariyelerinden birine annesinin adını vererek, cinsel hayatını Oedipal bir drama haline getirdi. O, hem Merkür, hem de travestileşmiş Herkül olarak göründü. Kendisi arenadaki bir Amazon olarak görünmek istiyordu ve cariyesi Marcia'yı da bir Amazon gibi giydirdi, ve kendisini Amazonlu olarak adlandırdı. Caracalla'ın kuzeni Elagabalus, acayip cinsel görünümler sunan Anadolu elbiselerini imparatorluk Roma'sına getirdi. İpekleri, mücevherleri ve danslarıyla orduda rezalet çıkarttı. Kısa süren hükümdarlık döneminde, ülke, tiyatro oyunları, cafcaflı eğlenceler ve salon oyunları ile zevzekleşti. Lampridius'un söylediğine göre, "Kendisini hünerli bir konfeksiyoncu, parfüm satıcısı, aşçı, dükkân sahibi ya da bir pezevenk gösteriyor ve evinde de bu işlerle meşgul oluyordu."[32] Elagabalus'un soylu azametini gevşeterek plebyen rolleri kabul etmesi, sosyal hareketliliğin tersine yer değiştirmeydi. O da, Neron gibi, David Reisman'ın günümüzün modası olan kot pantolon için kullandığı bir deyişle, "sınıf travestiliği" hüneri göstermişti. [33]

Elagabalus'un yaşamsal ihtirası, kadınlığa hasretiydi. Kafasında peruğu Roma'nın gerçek kerhanelerinde fahişelik yapıyordu. Cassius Dio bildirir:

> Ahlâksızlıklarını sarayda kendisine ayırdığı odada sürdürdü, odanın kapısında hep çırılçıplak durur, gelip geçenlere mahvolmuş orospuların yaptığı gibi boynunda asılı altınları şakırdatarak, tatlı ve yumuşak sesiyle laf atardı. Pek tabiî ki, oynayacakları roller için özellikle görevlendirilmiş erkekler vardı... Efendilerinden para devşirir ve âdeta kendisi kazanmış havası verir, dahası bu kepaze meşguliyetteki iş arkadaşlarıyla onlardan daha fazla âşığı olduğu ve daha çok para kazandığını iddia ederek ağız dalaşına girerdi.

İmparatorun gözü, kocası tarafından zina halinde yakalanan ve bu nedenle dayak yiyen bir kadını canlandırırken aldığı darbelerle sahiden morarmıştı. Huzuruna, cinsel organının büyüklüğüyle ün salmış bir adamı çağırmış ve "kur yapan bir kadın edasıyla" ona "Bana Beyim diye hitap etme, çünkü ben bir Hanımefendiyim" demişti. Kamusal alanda aslanın çektiği bir savaş arabasıyla Ulu Ana'yı taklit ederken dizlerinin üstüne çökük vaziyette kalçasını erkek partnerinin önüne dayayarak *Venus Pudicia* pozu vermişti. Velhasıl söz Elagabalus'a gelince, travesti fantezileri onu cinsiyet değiştirme arzusuna yöneltmişti. Hadım olma isteğinden sünnet olmayı kabul ederek, gönülsüzce caymıştı. Dio, "Hekimlere, cerrahî müdahale yoluyla vücuduna vajina yerleştirmeleri şartıyla, hizmetlerini büyük paralarla ödüllendireceğine söz vermişti."[34] Bu ameliyatı ancak yakınlarda

mükemmelleştirebilen bilim, cinsel hayal gücünün açıkça gerisinde kalmıştır.

Mutlak iktidar, düşlere açılan bir kapıdır. Romalı imparatorlar şiddetle çalkalanan kendi dünyalarının gerçeğe uygun tiyatrosunu buldular. İsteklerle gerçeklik arasında uçurum yoktu; fanteziden anlık görülebilirliğe sıçrama. Roma imparatorluğunun maskesi: Pandomim, sorgulama, hoyratlık. İmparatorlar cinsel personaları, yoğrulabilir kilden, sanatsal bir ortam haline getirdi. Bir şölen gecesinde Hıristiyanların yaşadığı muhiti ateşe veren Neron gerçeklikle oynadı. Yunan heykellerinin Romalı taklitleri özelliksiz ve kabadır. Yunan tiyatrosunun Roma tarafından cinsel sadeleştirilmesindeki gibi. Kışkırtma ya da işkenceye neden olmak gayesiyle sahneye çıkan imparatorlar şiiri ve felsefeyi tiyatrodan uzaklaştırdı. Roma'daki kır evlerinde foseptiğe (*vomitoria*) giden kanallar, yeni bir öğüne başlamak için daha önceki altı öğünün kusulduğu oluklardır. Vomitoria adı aynı zamanda, Roma amfi-tiyatrolarında kalabalığın boşaltıldığı çıkışlar için de kullanılır. Genişleyen Helenistik kültürün varisi olan imparatorluk Roma'sı, dekadansının aşırılıklarından çok çekti. Çok fazla akıl, çok fazla beden; çok fazla insan, çok fazla olgu. Kralın aklı zamanının bozuk yansımasıdır. Neron, kendi sinemasını yaptığında sinema daha yoktu bile. Atina'da güzel oğlan idealleştirilmiş *objet de culte*'tür. Roma'da ise, şahsiyetler sahne mekanizmasının bir parçası, mankeni ya da dekorudur. Savurgan imparatorların yaşamları, modern şahsi özgürlük mitimizin yetersizliğinin ispatıdır. Özgürleşmiş ve aynı zamanda bu özgürlükten usanmış erkekler vardı. Düzenbazca bir hile olarak cinsel özgürleşme, bitkinlik ve durgunlukla sonuçlanır. İmparatorun bir günü eylemdeki erdişilikti. Fakat katıca saptanmış cinsel rolleriyle O'nlar, cumhuriyetçi atalarından daha mı mutlulardı? Bastırma, anlamı ve amacı yaratır.

Bir imparator ne kadar ahlâklıysa, tiyatroyla da o kadar az ilgilenirdi. Dio, Trajan'm imparatoriçesi hakkında; "Karısı Plotina saraya ilk girişinde, yüzünü merdivende kendisini bekleyen kalabalığa dönerek: 'Buraya, ayrıldığımda olmayı dilediğim kişi olarak giriyorum' der. Ve hüküm sürdüğü dönem boyunca yöneticiliğinden dolayı hiçbir kınamaya maruz kalmadı." diye yazar.[35] Eski Roma'ya has faziletiyle Plotina, şahsiyetin rastgele başkalaşımlarım reddetti. Ahlâklı bir insan, varlığın yüce zincirine sebatla bağlanan tek personadır. Platon, biçim değiştiren tanrılar hakkındaki mitleri dikkate almaz: "En iyi olan her zaman, dışsal bir sebep aracılığıyla değişim ya da başkalaşıma en az eğilim gösteren daima en iyi olan değil midir?.. Her bir tanrı, mümkün olabileceği kadar iyi ve mükemmeldir ve kendi biçimini değişime uğramadan muhafaza eder."[36] Erdem ve tanrısallık, Apollonca homojenlik ve bütünlüktür. Bu sebeple imparatoriçe Plotina, kendi dünyevî deneyiminin bölünmesine direnir. Persona'nın

çoklu hali anarşiktir. Hermes bir hırsızdır. Böylece Rönesans'tan farklı olarak on sekizinci yüzyıl neo-klasizmi erdişiyi reddeder: Pope, Neron'un ibne Sporus rolü atfettiği erkek ve kadın özelliklerini birarada taşıyan Lord Hervey'e, yüce varlık zincirine meydan okuduğu gerekçesiyle saldırır. Sporus, eril ile dişi, memeli ile sürüngen ve hattâ hayvan ile maden arasındaki sınırı ihlal ederek kendisini tek bir toplumsal ya da cinsel rolle sınırlamayı geri çevirir.[37] Pope'a göre, kişi kendi yerini ve kendi yüzünü bilir. Maskesi yoktur.

Zamanımızın baştan çıkarıcı teatral öz-dönüşüm ilkesi ile ahlâkilik asla barışmaz. Profesyonel tiyatro, antik çağlardan beri ahlâk ile gölgelenmiştir. Despot, sanatçı, aktör: Personanın kendine has özgürlüğü büyülüdür, ama aynı zamanda istikrar bozucudur. Roma yurttaşlığı yasaklı olmaları nedeniyle düşkünleşen aktörler, imparatorun sahnedeki görüntüsünü müstehcenleştiriler. Aziz Augustin tiyatroyu "sahne oyunlarının delirmiş haldeki şehveti" ve "kokuşmuş pislik lekesi" olarak ilân eder.[38] Tertullianus, tiyatronun gayri ahlâkiliğinden ve fahişelerin sahne aracılığıyla kendilerini göstermesinden şikâyet eder. On yedinci yüzyıl sonlarındaki ilk İngiliz kadın oyuncular önüne gelenle yatmalarıyla namlıydılar. 1969 yılında New York Sosyal Hizmetleri, film yıldızı ile evlenen bir erkeğe eşinin soyadını veriyordu. Tiyatroları 18 yıl boyunca kapatan Püritenler kurguyla hilekârlığı birbirine denk saydılar. Haklı bir gerekçeleri vardı. Sanat bir dönem ahlâktan kaçışın yolu olarak kaldı. Oyuncular yanılsama içinde yaşarlar; onlar yaradılışları gereği hoppalığa batmış şamanlardı. Onlar, geleneğin yanlış kenarını takip edenler olarak, ruh halinin ve davranışın kurnaz üreticileridir. Tarihsel değişim ilk olarak oyuncu ve sanatçı tarafından kaydedilmiştir. Onlar, Batılı cinsel personaların kehânetini kâğıtlara yazanlardır.

Roma dekadansı, pagan kültürün Apollonca ve Dionysoscu unsurlarının nihaî çarpışmasıydı. Roma cumhuriyetinin gücü ve nüfuzu, devletin Apollonca tapımının, arkaik kitonyen âyinsellik aracılığıyla sentezlenmesinden kaynaklanıyordu. İlk dönem Roma tanrıları genellikle, bereket tanrıçalarına itaat eden erkek tanrılardı. İÖ 204'te başlayan Ulu Ana'ya tapım aristokrasinin devamlı tercihiydi, ama imparatorluğun rağbet etmesine karşın Roma'nın ilk temellerinden ayrılmasının da işaretiydi. Ulu Ana, doğanın fazlaca dostane davranmadığı, ama daha katı davrandığı Akdeniz'in doğusundan türemişti. Kadın tanrısallığına doğru meydana gelen bu dönüşüm, kültürel bir gelişme mi yoksa bir geri çekilme miydi? Ulu Ana'nın siteler döneminde ki ilahlaştırılması o zamanda ve şimdi de dekadandır. Romalılar imparatorluk döneminde hayatlarını doğanın döngüsü ve döngü aracılığıyla sürdürmediler. Ulu Ana'nın hayatî gücünü doğurganlıktan değil, sado-mazoşist bir cinsel personadan aldığı kabul edildi. O nihaî ola-

rak sado-mazoşist baskıcı bir kadındır. Erkekler Roma'nın geç dönemlerinde tarih karşısında edilgendi. İlkellik ile sofistikasyonun bitişmesi olan dekadans, kendi tarihsel çemberine dönüştür. Birçok isim ve sembolle anılan Romalı Ulu Ana geçmişi sırtında taşıyordu. Onun gebeliği vasilik olarak, bir başka İskenderiye müzesidir.

Ulu Ana, yeni gerilimlerin ve Hıristiyanlığın iyice yerleşip pekişmesine dek huzura kavuşamayacak olan tinsel arayışların merkeziydi. Ulu Ana, din adamları tarafından İsa'nın düşmanı olarak kabul edildi. Batı kültürünün dönüm noktasına denk gelen eserleriyle Aziz Augustinus (yaklaşık olarak İS 415) Kibele ayinlerini "iğrenç", "kepaze", "müstehcen" ve "bozulmuş kadınsı erkeklerin çılgın ve berbat cümbüşleri" olarak adlandırır: "Şâyet yapılanlar kutsal ayinlerse, kutsal olana saygısızlığa ne demeli? Şâyet bunlar arınmaysa, kirlenmeyi nasıl târif edeceğiz?.. Ulu Ana oğullarına tanrının ululuğuyla değil, fakat suçla üstün gelmiştir." Kibele, hadımlaştırılmış rahiplerini "gaddarca bozan" bir "canavardır". Jupiter'in günahı daha azdır: "O, kadınları ayartmıştır, fakat cennete sadece Ganymedes yüzünden saygısızlık etmiştir; beriki ise pek çok alenî ve açıkça kadınsı erkekle beraber hem dünyayı zehirlemiş, hem de cenneti öfkelendirmiştir."[39] Roma gibi, Ulu Ana da Bâbil Fahişesidir.

Hıristiyanlık, cinsellik, işkence ve tanrısallığın pagan bütünleşmesini hoş göremezdi. Kitonyen doğayı, orta çağ cadıları tarafından kirletilmek üzere ölüler âleminin alına kapattı. Daemonluk, Tanrıya karşı bir komplo olarak şeytaniliğe dönüştü. Aşk, şefkat ve merhamet, Filistinli şehidin yumuşak nitelikleri, yeni erdemleri oldu. Paganca güç hayranlığı politikayı kan gölüne çevirmişti. Geç Roma atalet ile zorbalık arasında salındı. Doğa ana kültlerindeki kırbaçlama ve hadımlaştırma, insanın doğaya bağımlılığını gösteren kurban etme sembolüydü. Bununla birlikte kırbaçlama müstehcenleşirken, hadımlaştırma profesyonelleşti. Sürülerle insan, perukları, makyajları, gösterişli kadın elbiseleriyle şehirlerde ve yollarda zillerini çalarak ve yalvarıp sadaka dilenerek dolaşıyorlardı. Apuleius onların "kadınsı, kaba sesleriyle zevk ciyaklamaları" çıkardıklarını anlatır.[40] Hadımların imparatorluktaki yerleri saygındır. Kilise tarafından hor görülürler. Hıristiyanlığın cinsel roller karşısındaki müsamahasızlığı, bu göz alıcı personanın kaba döneminde başlar. Ayinsel sefahat düşkünlüğünü sokak karnavalına dönüştüren Ulu Ana'nın hadımlaştırılmış hayranları, kadınsı ya da eşcinsel erkeğin saygınlığını daimi olarak illete dönüştürür. Kadın Hıristiyan tapımında yeniden gün ışığına çıktığında artık hayvanî lekelerden temizlenmiş yumuşak bir Bâkire'dir. Augustinus'un sürdüğü Ulu Ana, bin yıldan fazla bir zaman boyunca unutulur. Ama Romantisizmde, arketipin bu tarihsel dalgasında bütün şanıyla geri döner.

Hıristiyanlık, her ne kadar paganizmin görünen biçimlerini tahrip et-

miş olsa da, dilimizde, fikirlerimizde ve hayallerimizdeki örtülü cinsel personaların pagan sürekliliğini asla kesintiye uğratamadı. Hıristiyanlık, Museviliğin put yaratma şüpheciliğini miras almıştır, fakat genişleme yüzyılları boyunca da didaktik bir araç olarak resimleri kullanmaktan geri kalmamıştır. İlk Hıristiyanlar okuma yazma bilmeyen, alt sınıftan insanlardı. Roma yeraltı mezarlarının duvarlarında başlayan yeni bir sanat olarak ilk Hıristiyan resimleri kargacık burgacık basit karalamalardı; ama durmadı, Yunan'ın ikonik duruşunu ve sert hatlı Apollonca üslubunu kopyaladıkları Bizans kubbelerine doğru yelken açtı. Hıristiyan azizler, pagan personaların yeniden doğuşuydu. Martin Luther'in, Hristayanlığın özgünlüğünü İtalyan Kilisesinde yitirdiği teşhisi doğruydu. Katolisizmin eski Roma hayranlığı, Rönesansta Karşı-Reform ve ötesine genişleyen görkemli paganlığın kalıcılığıdır.

Paganizm, güç isteminin fazlasıyla resimselleşmesidir. Âyinsellik, görkem, anıtsallık ve duyusallıktır. Tiyatronun tamamı baştan sona bir pagan gösterişi, cinsel personanın utanmazca şişinmesidir. Yahudiliğin tanrısallığı görünmez kılma gayreti asla tam bir başarı kazanamadı. İmgeler, Batının göz kamaştırıcı sanat geleneğini yaratan imgeler, ahlâkın denetiminden daima kaçar. Putperestlik gözün faşizmidir. Batılı göz, vicdanın rızasına dikkat bil etmeden, daima kendisine hizmet edilmesini ister. İmgeler, sözcüklerden ve ahlâktan önce gelen arkaik yansıtmalardır. Greko-Romen şahsiyetin kendisi biçimlendirilmiş ve somut bir görsel imgedir. Musevi-Hıristiyanlığın cinsel ve psikolojik eksiklikleri, zamanımızda açıkça pervasızlığa dönüştü. Yeni Bâbil, sayısız zekâyı ve sanatı kendisine doğru akıtan popüler kültürün tâ kendisidir. O, Batılı gözün en yüce tapınağı, bizim imparatorlara özgü cinsel tiyatromuzdur. Putların çağında yaşıyoruz. Asla ölmemiş olan pagan geçmiş, mistik yıldızlaşma hiyerarşilerimizde yeniden alevleniyor.

5
Rönesans'ta Biçim
İtalyan Sanatı

Pagan imge ve biçimin yeniden doğuşu olan Rönesans, bir cinsel personalar patlamasıydı. Zamanımızın âlimliği, pürüzlü kenarlarını düzlediği Rönesans'a anakronistik bir ahlâkî ton izafe eden Hıristiyanlaşma eğilimini izler. Uzmanlar, Rönesans hümanizmini sabırla ve ihtiyatlı bir tarzda kendi suretlerine göre zaman içinde yeniden tanımlamıştır. Oysa, ermişe benzer Raphael'in çömezleri, rakip bir sanatçıyı hiçbir ahlâkî tereddüde kapılmadan sokak ortasında katletmek için düzen kurabiliyordu. Kültürün entelektüel ve coğrafî olarak âni yayılması, üç yüz yıl boyunca devam edecek bir psikolojik karmaşa döneminin de başlangıcı oldu. Rönesans üslubu tören ve sergilemeydi, bir pagan azametiydi. Rönesans, Batılı gözü Hıristiyan Orta Çağların bakışından serbest kılmıştır. Bu gözde, cinsellik ile saldırganlık, ahlâksızca kaynaşmıştır.

Batı kültürünün Klasik Antikiteden Aydınlanmaya kadar temel ilkesi olan varlığın büyük zinciri anlayışı, evreni hiyerarşik bir yapı olarak kabul eder: Madenlerden başlayıp, bitki, hayvan, insan, melek mertebelerinden Tanrıya ulaşan bir hiyerarşi. Rönesans, politik olarak istikrarsızdı. Shakespeare'in Ulysses'i, politik olanı bu yüce varlık zincirine dayandırır: Otoriteye saygısızlık, deprem ve fırtınalara yol açan serseri gezegenleri çağrıştırır (Troilus ve Cressida I.iii. 83-126). Cinsel personalarla kamusal düzen arasındaki gerilim, bereketli Rönesans edebiyatının ve sanatının kaynağıdır. Düzenin zorunluluğunun ve güzelin kutsanması, görülebilir olunan düzensizliğe gösterilen bir reflekstir.

Orta Çağın yüce varlık zinciri, yıkıcı bir travmayla karşılaştı: 1348 Kara Ölümü, Avrupa nüfusunun yüzde 40'ını öldüren bir hıyarcıklı veba salgınıydı. Boccaccio, bu dönemde yasaların ve düzenin çöküşünden, çocuklarını terk eden ailelerden ve karılarınca terk edilen kocalardan bahseder. Salgına yakalanan varlıklı aileden bir kadının bakımı bir erkek hastabakıcı tarafından yapılmaktadır: "Vücudunun her yerini, bir kadına gösterir gibi, erkeğe göstermekten hiç çekinmedi...; o dönemde iyileşen kadınların takip eden dönemine göre neden daha az iffetli olduğunun açıklaması muhtemelen bu durumdur."[1] Kara Ölüm, toplumsal denetimi zayıflatacak ku-

tupsal bir etkiye yol açtı; bazılarını uçarılığa sürüklerken, bazılarını da kendini kırbaçlatmaktan hoşlananlarda olduğu gibi dindarlığa yöneltti.

Atina'daki veba salgınının yüksek klasisizmin sonunu getirdiğini ileri sürmüştüm. Orta Çağı kapatıp Rönesansın doğuşunu hazırlayan Kara Ölüm'ün etkisi tam ters yönde oldu. Ziegler'ın söylediğine kulak verirsek; "Modern insan Kara Ölüm'ün tezgâhında biçimlenmiştir."[2] Hıristiyanlığın iyiyi koruyamaması Kilisenin otoritesine zarar verdi ve Reformasyona giden yolun taşlarını döşedi. Vebanın kötürümleştirmesi ve yol açtığı ahlâkî çürümenin, bedenin sergilenmesini engelleyen Hıristiyan tabusunun kırılmasına neden olduğunu düşünüyorum. Pagan çıplaklığı, eziyet, katliam ve çürümenin acı dolu Helenistik biçiminde yeniden ortaya çıktı. Salgın, bireyi bedenlere indirgemekle şahsiyeti saf bir fiziksel ya da seküler bir boyutta sabitledi. Rönesans sanatını, Kara Ölüm'ün yarattığı şokla başlatıyorum. Alenî çirkinlik ve teşhircilik, bedeni ahlâkileştirmenin sonunu getirdi, fakat bedenin resim ve heykelde idealize edilmesinin yolunu da bir kez daha açmış oldu. Rönesans edebiyatının ilk eseri olan Boccaccio'nun arka planını vebanın kurduğu *Decameron*'u, kültürel ayrışmanın ve yeniden canlanmanın epik anlatımıdır.

Jacob Burckhardt, "şahsiyetin uyanışını"nın Rönesans'ta gerçekleştiğini söyler.[3] Rönesans sanatı, kibirli, ayartıcı ve hayat dolu şahsiyetlerle kaynar. İtalya, Batılı kimliğin pagan teatralliğini restore eder. Kozmetike, saç biçimi ve kostüm çılgınlığı başlar. Orta Çağdaki kibir ve zevk düşkünlüğünün personanın kamusal diline dönüştüğünde ortaya çıkacağını gayrı iradi merak ediyorum. Mimari canlı renkleri tercih eder. Florentine Duomo'nun (Rönesansın başlarında tamamlanmış) ak mermeri, İtalyan güneşinin halüsinasyon yaratan titreşimleri, kırmızı, yeşil renklerle karışmıştır. Birden çok renk kullanımının patlaması, Vergilius'un, Sezar ve Çiçero'dan sonra ortaya çıkışına benzer. *Aeneid*'in yeni sanatsal – gül pembesi, menekşe ve koyu mor – paleti, emperyal personaların manyak yaygınlaşmasının işaretiydi. Sanrılı Altmışlarda olduğu gibi Rönesansda da aynı durum söz konusudur. Renkler ve personalar dinamik bir ilişki içindedir. Rönesansın son dönemlerinde mimari ya renklerde çözülür ya da süslemenin altına gömülür. Bernini, Cornaro Şapel'inde yirmi değişik renkte mermer kullanır. Bernini, Baroğunda pagan cinsellik ve şiddet patlamasında özgürlüğünü kazanan göz, sonunda duyusal uyaranlar denizinin akıntısına kapılır.

Rönesans'ın cinsel personalarla büyülenmişliği, Castiglione'nin, bütün Avrupa'da muazzam bir etki yaratan *Saraylının Kitabı* (1528) adlı eserinde yansımasını bulur. Kitap, bir teatrallik programıdır. Yeteneği olan kişi, der Castiglione, "bunu sergileme fırsatını ustalıkla aramalıdır""[4] Toplumsal hayat bir sahne ve her insan bir sahneye koyucudur. Castiglione,

giyim kuşam ve tavır için yüksek zevk standartları koyar. Saraylı, bir sanat ürünü, kendi vücudundan kendisinin yaptığı bir yontudur. Aynı zamanda erdişidir: "kendine has bir tatlılığı", "zarafeti" ve "güzelliği" vardır. İki temel özelliği olan *sprezzatura* ve *disinvoltura* ("kayıtsızlık" ve "iç huzur") hermafroditleştiricidir. Sözü ve eylemi beyhude çabalarmış gibi tanımlayarak, erkeksi eylemi ya hor görür ya da yok sayar. Kadın, *Saraylının Kitabı*'nda merkezdedir: Diyaloglar, Dük uyuduğu bir sırada, Mantua Düşesinin salonlarında cereyan eder, tabiî gerçekte son sözü söyleyen kadındır. Castiglione'nin kadını bütünüyle kadındır. Castiglione, iki cinsli, ölümüne soğuk ve mağrur olan Petrarca modelli kadınlık timsaline karşıdır. Saraylı, hoşluğunu ve zarafetini kadınlarla teması sayesinde kazanır. Erkeğin eğitimi, Platon'un olduğu kadar Castiglione'nin de meselesidir, ama onda artık tinsel değerin simgesel onur makamını kadın ele geçirmiştir. Castiglione'de bütün kadınlar birer Diotima'dır.*

Saraylı, erilliği ve dişilliği mükemmel biçimde dengeleyen bir cinsel persona arayışı içindedir. Castiglione bizi aşırı kadınlık hali anlamındaki kadınsılığa karşı uyarır. Saraylının yüzü "erkeksi olandan bir şeyler almış" olmalıdır:

> Saraylımızın çehresi, sadece saçlarını kıvırmak ve kaşlarını aldırmakla kalmayıp bununla birlikte dünyanın gözü önünde, en ahlâksız ve en sefih hayatı süren kadınlarınki gibi giyinme ihtirasıyla yanıp tutuşanların; yürüyüşleri, duruşları ve endamlarında, âdeta her bir parçaları bir yana dağılıverecekmiş gibi yumuşak ve yapmacık davrananların; sanki o ân oracıkta can verecekmiş gibi bir edâyla nazlana nazlana konuşanların ve konuştukları erkeğin mevkii ne kadar yüksekse bu tavırlarını o kadar abartarak kırıtanlarınki kadar yumuşak ve kadınsı olmamalıdır. Doğa onları gayet açıkça görünmek istedikleri ve göründükleri biçimde birer kadın yapmadığı içindir ki onlara erdemli kadınlar gibi değil, ortalıkta sürten fahişeler gibi davranılmalıdır ve onlar sırf büyük beylerin saraylarından kovulmakla kalmayıp, aynı zamanda soylu insanların cemaatinden de dışlanmalıdır.[5]

Bu sadece eşcinselliğe yönelen açık bir saldırıdan mı ibarettir? Castiglione kadınsılığın bir anlamda otorite figürünün mevcudiyetinin ilhamıyla kendilerine bir alan yarattığını imâ eder. Mesele, sarayın ve egemenlerin ahlâkî rahatıdır.

Böylece, erdişiliğin özendiricisi feministler tarafından tamamen gözardı edilmiş olan tarihin en itici erdişisine geldik. Onu, "saray hermafroditi" olarak adlandırıyorum. Yüksek Rönesans kültürü, dükün ve kralın

---

* Platon'un *Şölen*'inin önemli karakterlerinden, Sokrates'e sevginin tanrısal anlamını öğreten yani bir anlamda ona "incelik" kazandıran Atinalı bilge kadın. —*ç.n.*

sarayının çevresinde efendiye bağlı yaşayan sanatçılar ve entelektüelleri içeren bir alanda örülmüştü. Sanat, yöneticinin kendi saygınlığını sürdürmesini sağlayan rekabetçi sergilemenin aracıydı. İktidar, dalkavukluğu daima kendisiyle birlikte taşır. Enis Welsford, "Rönesans edebiyatının ve eğlencesinin en hoşa gitmeyen karakteristiği olan hükümdarlara yapılan küfre varan kılınma, yalnızca sözel bir moda değil, aynı zamanda devletin kendi başına bir amaç olarak görüldüğüne dair bir işaretti,"[6] der. Tanrıdan bir alt basamakta bulunan hükümdar, varlıkların büyük zincirini saray hiyerarşisine uyarlar. Yaltaklanma, kutsal düzeni ilahlaştırırken okunan seküler duadır. Yine de riyakâr dalkavuk, dili kirleten bir ikiyüzlü ve çanak yalayıcısıdır. Castiglione'nin bu tipteki insanlardan iğrenmesinde Rönesansın ahlâkî tehlikelerini teatral bir tarzda görüyoruz.

Zenginlik, güç ve şöhret neredeyse saray hermafroditi orada biter. Hükümetlerde, şirketlerde, üniversite bölümlerinde, sanatın ve kitabın dünyasındadır. O, herkesin bildiği profesyonel dalkavuk ya bir evet efendimci ya da Hollwood sürüsündendir. O, ünlülerin kuaförü, yatak odası sırdaşı, salon sürüngeni ve gösterişli bir refakatçidir. Ava Gardner, yalaka bir magazin yazarı için, "Ya ayağınızın dibinde sürünür ya da gırtlağınıza sarılmıştır" der. Kılınma ile garez, aynı çatal dilden akar. Dalkavuk, esnekliği ve itaatkârlığı nedeniyle erdişidir. Castiglione'nin saraylısının bozulmuş halidir: Kendi malzemesinden kendini yapan heykel, efendinin kapris ve isteklerine göre biçimlenen bir köleye dönüşür. İçini boşaltmış olan kimlik, kimliğin kendisi olur. Yalaka kendisini saraylının eline bir eldiven gibi sunar. Castiglione'nin erkek "fahişeleri" ya eşcinseldir ya da öyle görünür, çünkü dalkavukluk politik sodomizmdir. Dalkavuğa kıç yalayıcı, yalaka, kılınan, yaltaklanan, sırt üstü yatana benzer adlar takarız. Arsızca kendisini küçük düşürmesi, kafasının yerinde bir göt taşıması erkekliğe uygun değildir. Lloyd George, Lord Derby için, "Üzerine oturanın hiç istisnasız damgaladığı bir minderdir.", der. Milton'ın "yaltaklanan" Şeytan'ı gibi, yumuşak yalaka, değişen koşullara uygun olarak karnı üstünde biçimden biçime girerek sürünür. O, kadınlığın bir parodisi olarak tam anlamıyla tepkiseldir, her sözü ve eylemi yönetenin arzusunun mide bulandırıcı taklididir. Belki de algılanabilir bir olay olarak, erkekler arasındaki bağın bir sapması, tahakküm ve boyun eğmenin ibretlik bir toplumsal teşhiridir.

Shakespeare'de, II. Richard, "binlerce yalaka"nın etkisine kapılarak yanlış kararlar verdiği için beylerinden azar işitir (II.i.100). *Hamlet*'te saray hayatının yalakaca zehri kahramanın kronik mide bulantısının nedenlerindendir. Polonius ve genç saraylı Osric'in, çileden çıkan Hamlet'in abuk iddialarını ardı ardına tekrarlaması gayet can sıkıcıdır. Saraylı hermafrodit cinsiyetsizdir, çünkü kendisinin gerçek bir benliği ya da ahlâkî özü

yoktur. Hamlet'i canını en çok acıtan, çocukluk arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'in kralın ispiyoncularına dönüşerek kendisine ihanet etmeleridir. Hamlet, Rosencrantz'ı "kralın ilgisini, mükâfatlarını, yetkilerini emen... bir parazit" (IV.ii.12-21) olarak adlandırır. Goethe'nin Wilhelm Meister'ı bu iki adamın tek bir kişide birleştirme önerisini reddeder: Onlar hakkında "en azından bir düzine" olmalılar, çünkü "onlar toplumun kendisidir" diye bahseder.[7] Shakespeare'in farklı rollerde ama aynı kişi olan dramatik Rosencrantz ve Guildenstern ikilisi, kendi benzerini dölsüz yaratan saraylı hermafrodittir. Birbirinden farksız ve ayrılamaz olan bu ikili, dalgalı bir edilgenlik içinde savrulurlar. Pope'un hırslı mankafaları Londra'nın kanalizasyonuna balıklama atlar: Dalkavukluk Rönesans sekülarizminin taşıdığı âdi bir yan üründen ibarettir. John Donne "boyalı saray adamlarına" ve "acayip hermafroditlere" (*Lincoles Inne'de yapılmış Epithalamion)* taşlamada bulunur. Ben Jonson'ın *Volpone* adlı eserinde "parazit" Mosca, asilzade çevresinden hadım Castrone ve bir hermafrodit Yeni Çifti [Androgyno] de kapsayan hane halkından kurnaz bir dalkavuktur. Mosca'nın hizmetlerinden memnun olan Volpone şöyle seslenir; "Benim nüktedan yaramazım, / Seni bir kucaklayayım. Ah, işte şimdi / Seni bir Venüs'e çevirebilirim!" (V.i.) Yalakalık cinsel itaattir. Hiyerarşi kavramsallaştırılmış erotizmdir, dolayısıyla Henry Kissinger'ın rahatça söylediği gibi iktidar en başta gelen afrodizyaklardan biridir. Rönesans'ın saray estetiği, Pope'un Lord Hervey'i kinik bir saray hermafroditi olarak açığa vurduğu ve Mirabeau'nun Marie Antoinette'i "sarayda sadece o erkek" diye andığı 18. y.y.'daki durgun bir gelişmesiydi. Sinemadaki iki saray hermafroditinden ilki, Katherine Hepburn'ün *Yılın Kadını* filmindeki hem kadın hem de erkek özelliklerini taşıyan, sinirli sekreteri Gerald, diğeri ise Elizabeth Taylor'un başrol oynadığı *Kleopatra* filmindeki Firavun'un mabeyn efendisi, nefret edilen hadım Photinus'tur.

Rönesansın hiyerarşileri Benvenuto Cellini'nin *Otobiyografi*'sinin (1562) gürültülü doruğunda (*climax*) dramatize edilir. Sanatçı, Rönesans döneminin cinsel personalardan biri, bir kültür kahramanı ve mucize yaratıcısıdır. Ondan önce, beden gücüyle çalışan emekçiler olan heykeltraş ve ressamlara şairler kadar değer verilmezdi. Yunanistan dışındaki bölgelerde zamanımızdaki bir dokumacısı ya da tesisatçısı kadar basit zanaatkârlar olarak kabul edilirlerdi. Cellini'nin tunç heykeli *Perseus*, Batının Wagner tarzı irade fırtınasında oluşturulmuştur. Sanatçı toprak, hava, su ve ateşle saldırır. Ahşabı, tuğlayı, demiri, bakırı üst üste koyar, bir çukur açar, ipleri çeker. Kahramanım kilden ve balmumundan şekillendirir. Ateşlenip yatağa düşünceye kadar insanüstü bir enerji harcar. Nihayet, yaratıcı coşkuyla başkalaştıran, haykıran lanetleyen sanatçı, bozgunların yarattığı engellere rağmen *Perseus*'u bir patlamayla, şimşeğin "alevin



18. Benvenuto Cellini, *Perseus Medusa'nın Başıyla*, MÖ yaklaşık 1550.

muazzam parlayışına" benzeyen çakışıyla dünyaya getirir. Erkeğin ve kadının güçlerini tanrısal bir biçimde harmanlamayı beceren Cellini "mucizeler" yaratmıştı.[8]

Perseus bugün Floransa'nın bir meydanında dikiliyor (*Resim 18*). Heykelin açılışını izlemeye gelen kalabalık "sınırsız bir heyecan dalgası" içindeymiş. Heykelin dört bir yanına şerefine yazılmış düzinelerce sone,



19. Donatello, *Davut*, yaklaşık 1430–32.

üniversite âlimlerince yazılmış düzinelerce methiye tutturulmuş. Dük, sarayının penceresinden yurttaşların heykele gösterdiği hayranlık gösterisini saatler boyu gizlice dinlemiş. Bu heyecan verici perde, tarihin ayrıcalıklı momentlerindeki potansiyel kolektivitenin göstergesidir. Rönesans, sosyal sınıfları ortak duyuda birleştirerek kamusal sanatı üretmiştir. Soylular, entelektüeller ve plebyenler birbirine karışarak bir platformda tek bir figür oluşturmuşlardır: Globe Tiyatrosu'nda Shakespeare'in geniş izleyicilerini düşünelim. Modern bir sanat eserinin, tek bir haykırmayla birbirine karışmış toplumsal kalabalığı etkileyebileceğini hayal etmek imkânsızdır. *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin Atlanta'da yapılan galasında olduğu gibi yegâne karşılığının sinema olduğunun söyleyebiliriz. Cellini, Rönesansa özgü ulusal farklılıkları örnekler: İtalya'da *objet d'art*, İngiltere'de drama.

Cellini'nin yalan söyleyip söylemediği ya da abartıp abartmadığı önemli değildir. (Bir kâtibe dikte ettiği) Otobiyografisi hiyerarşik bakışında katı bir Batılıdır. Doğuda, sanat nesnesinin bu her şeyi açıklayıcı teatralliğine, etkinin tek bir noktadaki bu yoğunlaşmasına, algısal piramidin bu doruk noktasına benzeyen pek az görünüm vardır. *Perseus* saldırgan Batılı bakışın Apollonca idolüdür. *Perseus* bir taraftan Cellini'nin muzaffer tutumlu üstün benliğini, öte yandan da bir Greko-Romen temasını içeren ve Rönesansla hayata döndürülen güzel oğlanın eşcinsel

çekiciliğini yansıtır. Batılı kişilik, Floransa'da da Nuremberg'de de olsa kaide üzerinde yükselir. Neo-klasik David'in Napolyon için yaptığını Leni Riefenstahl, Hitler için yapmıştır. Şahsiyet, Batılı gözün faşizmi ile âyinselleştirilir. Tanrısal dehasıyla Cellini, Perseus'u görünmez tanrısal Dükün hüküm sürdüğü doruğa yükseltir. *Boy ölçüşme* ve teşhir: Batılı din, sanat ve politika, biçimin aynı dramatürjisini kullanırlar, çünkü hepsi de aynı soğuk hiyerarşik aklın dışavurumlarıdır.

Perseus, kırk yıl önce aynı kamusal alana dikilmiş olan Michelangelo'nun kahraman duruşlu mermer *Davut*'una Cellini'nin cevabıdır. Her iki heykelin ilhamı, ilk güzel çıplak ve Roma'nın çöküşünden sonra yapılan ve gerçekten de desteksiz duran ilk heykel olan Donatello'nun tunçtan *Davut*'udur. Küstâh bir eşcinsel bir esinlenmeyi düşündürten *Davut*, ayağının altında ezdiği Calut'un gövdesinden koparılmış başının üzerinde zafer havası içinde görünür (*Resim 19*). Judith ile Holofernes'inkini çağrıştıran Davut ile Calut'un hikâyesi, zorbalığa direnci nedeniyle Floransa'nın politik sembolüne dönüşmüştür. Şaşırtıcıdır, ama Donatello'nun *Davut*'u, *Kritios Oğlan*'dan daha gençtir. Davut'un duruşu Helenistik baştan çıkarıcılığı gösterir. Kalçadaki el ve bükülen diz, heykele cinsel kışkırtıcılık havası katar. Yan taraftan bakıldığında dar kalçaları, sağlıklı kürek kemikleri ve huysuzca dışarıda duran oğlan-karnı heykeli göreni hemen etkiler. Bir çocuk fiziği ile kadınsı beden dilinin birleşimi sapkın ve oğlancıdır. Michelangelo bu erotik formülü, sado-mazoşistliği alenileşecek olan daha atletik nü'leri için uyarlayacaktır.

H.W. Janson'a göre, "sadece kendi duyusal güzelliğinin bilincindeki bir *le beau garçon sans merci* (acımasız güzel oğlan *–ç.n.*)" olan Donatello'nun Davut'u "tuhaf bir biçimde erdişidir". Onun Beccadelli'nin şiirlerini topladığı *Hermaphroditus* ile bir bağlantısı olabilir.[9] Davut'un tokalarla tutturulmuş buklelenmiş uzun kadınsı saçları ve Hermes Psykhopompos'un gezginlerin kullandığı şapkanın bir çeşitlemesi olan, çiçeklerle kaplanmış gösterişli bir şapkası vardır. Ama gezginde pelerin yerine zarif bir deri çizme vardır. Pornografik bir mecaz: Yarı çıplaklık bütünüyle çıplak olmaktan daha erotiktir. Uçuşan düşünce gibi, Calut'un tolgasının tüyden kanadı Davut'un uyluğuna gıdıklayarak tırmanırken, cinsel organı gösterir. Romalı melek, ya sık sık cinsel organını teşhir eder ya da yaramazca işer: Rönesans pınarlarına uyarlanmış bir motif. Donatello *ostentatio genitalium*, [cinsel organ gösterisi] pagan gösteriyi şiirselleştirir. Ele geçirilmiş bir yaratığın ağarmış başı bilindik bir ikanografik detaydır, fakat buradaki heykel bir tufan selinden boşanan kanlarla bir çelenkle kuşatılırcasına sarılır. Bu devin ve sanatçının kendi arzusunun akışıdır. Kocaman kılıcını merkeze saplayan Davut, kalpleri çaldığı gibi yetişkin insanın penisini de çalmıştır. Başının üzerinde fışkıran kanlar, yaralı bir kartal kı-

lığında Ganymede'i kaçıran Zeus'u akla getiren kösnül bir bulut oluşturur.

Boticelli'nin *Venüs*'ünün gerçek modelinin kadim *Venus Pudica*'dan bile çok Donatello'nun *Davut*'u olduğunu düşünüyorum. Venüs ile Mars'ı kendisinde kaynaştıran Davut, yarı kasılmalı bir boşalma, giderek yükselen ama zayıf bir iççekiş halinde sanatçının düşsel fantezisinin burgacında görüş alanına girer. Davut'un titrek ışıklı kaygan tunç hali, donmuş ıslak bir hayal. Apollonik bir taşlaşmadır. Tabiî ayrıca Michelangelo tarafından ödünç alınan eşcinsel erotizmini yansıtan başka bir motiftir, en altta da sanatçının bir damga gibi görünen mazlum portresi vardır. [Burada] Silâhlanmış oğlan, sanatçının tutsak beyninden [Zeus'un kafatasından fırlayan] Athena gibi fırlar.

İtalyan Rönesans'ının huşu veren Apolloncalığı, heykeli Orta Çağa has mimariye bağımlılığından özgür kılan Donatello ile başlar. Adımını hücresinden dışarıya atan *Aziz George*'dan (1417) *Davut*'a: Taştan şövalyeden tunç kouros'a. Orta Çağın zırhı, Batılı şahsiyete özgü bir pagan dışsal dokudur. Sert, parlak ve mutlaktır; Mısır'dan Yunan'a ve Roma'ya sirayet eden, Yüksek Orta Çağ'da askerî bir tasarım olarak yeniden beliren, göz alıcı Apollonik nesne üretimidir. Tunçtan *Davut*, *Aziz George*'un tersyüz olmuş zırhına uygundur. Davut'un utanmaz çıplaklığı Batılı şahsiyetin geçirimsizliğidir. Sıkı yapısı saldırgan Batılı bakış tarafından aşırı yoğunlaştırılmıştır. O, cinsiyet ve iktidar olarak şahsiyettir.

Güzel oğlan, eşcinselliğin Batılı kültürüne en büyük katkısıdır. O gayri Hıristiyan ve anti-Hıristiyan olarak, göz ile gerçeklik arasındaki ilişkinin ikonik biçimselleştirilmesidir. İtalyan resminde ve heykelinde binlerce farklı biçimde tekrarlanmış olan güzel oğlan, Rönesans sanatının nihai sembolüdür. Oklarla deşilmiş Hıristiyan Adonis'tir, Aziz Sebastian ya da Rönesans'ın Bizans tarzı tuniğini soyarak gümüşten bir zırhla kapladığı ergen Aziz Mihail'dir. Kuzey Avrupa Rönesansında görülen birkaç güzel oğlanda Apollonca görkem yoktur. Figürlerin (portreler hariç) resimsel düzlemi nadiren doldurduğu görülür. Onlar alçakgönüllü Akdenizli heyecanımdan kaynaklanan bakışa göre basit ve sıkıcıdırlar. Figürlerin üzerine kapanan bir mekâna olanak yaratırlar. İtalyan sanatının içerdiği faşist Apollonca tutum, şahsiyeti ve jesti, süslü ve teatral bir hale getirir. Donatello'nun *Davut*'u kendi başınadır, çünkü güneyli paganizmi karşısında kuzeyli Gotiğini reddeder. Katılığı ve mekân hâkimiyeti, sanatçının batılı iradenin kararlı ve gayrı ahlâkî gerçekliğini yeniden keşfinden kaynaklanır. Sanat, maddenin paganca yüceltilmesi aracılığıyla yeniden silâhlanmıştır.

Donatello'daki delikanlıların cinsellikleri daima belirsizdir. Elbiseleri içindeki mermerden heykelinde *Davut* (1409), zarif kadınsı eli ve biçimli, küçük ağzı ile kıza benzer narin çehresiyle sunulmuştur. Heykel, gö-



20. Sandro Botticelli, *Venüs'ün Doğuşu*, 1485.

ründüğü kadarıyla Medici koleksiyonunda yer alan bir Etrüsk tanrıçası model alınarak yapılmıştır.[10] Washington'da bulunan ama bitirilememiş olan mermerden *Davut* heykelinde ise klasik Yunan stilinde hâkim olan dolgun yanaklar dikkat çeker. Floransa'daki delikanlı büstü ise hassas çehresi, tatlı gülüşü, kışkırtıcı kabarık boğazı ve göğsü ile sunuluşu çekicidir. Uzun saçları bir kadını çağrıştırır. Donatello, acı dolu dönemlerinde ergenlerle ilgili hayallerinden vazgeçer ve pagan erotizmini sanatından uzaklaştırır. Kalitesiz ahşaptan yapılan *Vaftizci Yahya* ve *Mecdelli Meryem* heykelleri günahkârlık ve kefaret nedeniyle kurumuştur. Davut'un pürüzsüz Apollonca yüzünde derin çizikler ve kesikler vardır, bedeni ise çoktan kurtçuklara yem olmuştur. Bu türden bir kendini yaralama, pagan mirasın vecd halindeki nefis körletmesi ile Akdeniz Katolisizminin tipik halidir.

Donatello'nun *Davut*'unun ahlâken ve cinsel anlamdaki belirsiz gülümseyişi uzun ardışık bir tarihin taşıyıcısıdır. Bu tarih, Verrocchio'dan *Mona Lisa* ile tamama ereceği Leonardo'ya geçip oradan da doğruca Michelangelo'nun *Zafer*'ine ulaşır. Bu gülümseyişi son olarak Bernini'nin Aziz Teresa'yı şeytanca delik deşik eden erdişi meleğinin yüzünde görürüz. Davut'un gülümsemesi, tekbenciliği ve hayalciliğindendir. O, hayranları üzerinde zafer kazanmış bir tahripkâr olarak güzel oğlandır. O, desteksiz de ayakta durabilmesi nedeniyle ayrılıkçı bir cinsel nesne olarak Batının silâhlı egosudur. Caravaggio'nun güzel oğlanları ile kıyaslandığında –aldatıcı kayıtsızlığına rağmen– Davut'un ruhsal ve maddesel Apollonik katılığı gayet barizdir. Yağlı boya kullanımındaki canlılık, Dionysoscu

izinsiz dâhil olmayı Apollonca bakışla karıştırır. Caravaggio'nun başlıca metaforlarından olan meyve, onun yaptığı sokak çocukları resimlerinin davetkâr çıplaklığının tümünde görülür. Kurnazca ağzınızı sulandırır. Caravaggio'nun cesur oğlanlarının aksine Donatello'nun yüksek klasik dönem asaletini içeren Davut'u yüzümüze bile bakmaz. Kılıcı daima bizimle onun arasındaki mesafeyi korur. Davut, gerçek Apollonca putperestliktir. Erotizmiyle kendinden geçerken gözlerimizi *yukarı* çevirip ona bakarız ve onu kutsal güzelliğinin *temenos*unda rahat bırakırız. Nefertiti gibi o da Batılı bakışın hiyerarşisindedir.

Benim cinsel personalar tarihimde Donatello'nun mirasçısı Botticelli'dir. Botticelli'nin bütün çehrelerinde Donatello'nun erdişi *Davut*'unu görüyorum. Gördüğüm cinsel belirsizlik evrenine ve Rossetti'den Burne-Jones'a kadar cereyan eden yumuşatılmış renk tonları, aynı ve tek bir çehrenin ayrıntısıdır. Botticelli, dalgalı Gotik inceliği ve yüksekliği, sofistike Apollonca doğrusallık ile değiştirir. Donatello'ya borçlu olduğumuz ve Masaccio'nun ilk kez kullandığı gölgeli hatlarda varlığını sürdüren, keskin Bizans tarzı ana hatları, Pollaiuolo ve Mantegna'da da görmek mümkün. Pollaiuolo'nun anatomileri hareketli ve gergindir, fakat Botticelli'nin en iyi eserlerinde yüksek klasik dönemin bütünlüğü ve ahengi görülür. Parçalı eseri *Primavera*'da bile şahsiyet, gerçek ve figüratif anlamıyla ön plândadır. Botticelli içkin otorite ile abartılı cinsel personalar terimleriyle düşünür. Keskin uç ve önden resmedilen statik alınsallığı ile Bizans ikonlarının, Yunan kouros'una dayanan kökeninden bahsediyorum. Botticelli paganizmi, Bizans çizgisinde yeniden diriltir. Botticelli, Donatello'nun desteksiz duran Davut'undan esinlenerek Apollonca ikonculuğundaki renkli figürü restore etmiştir. Botticelli'nin ana hatlarındaki açıklık, ilk örneğini Firavun Kefren'in tahta çıkış tasvirinde gördüğümüz Batılı şahsiyetin zırh kuşanmasıyla aynıdır. Cüretkâr bir biçimde, Yunan heykelinde kadın içselliğinin kapatılması gibi, bedenin Botticellivari sertliğin de yüceltilmiş bir eşcinsel motif olduğunu ileri süreceğim. Sözünü ettiğim sertlik *Panzerhaft*'a ya da Pontormo ve Tunçino'nun parlak zırh kuşanmış Maniyerist figürleri halini alacaktır. Bu demektir ki, bir çıkarsama yapacak olursak, Maniyerist sertliğin, Donetello'nun zırhtan silâhlı çıplaklığa, mermerden tunca doğru açtığı muazzam çığırın nihaî sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

Venüs'ün Doğuşu'nda Botticelli, kitonyen bir tanrıçayı Apollonca bir şahsiyet halinde yeniden tasarlar (*Resim 20*). Venüs, kadının denizel kökenlerinin habercisi bir kalkan olan metalik bir deniz kabuğu üzerinde kayarcasına kıyıya doğru gelir. Yüzünde, Donatello'nun hayalperest *Davut*'undan bildiğimiz düşünceli bir gülümseme taşır. Donatello'nun kör olası Calut'unun kıpkırmızı arzu nehrinde, kızılımsı sarı saçları rüzgârda



21. Sandro Botticelli, *Primavera*, 1478.

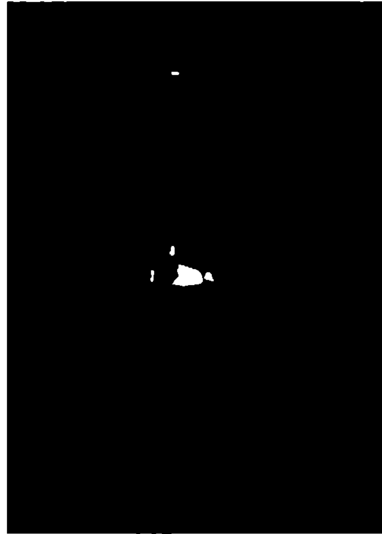
salınan kalın sicimleri çağrıştırır. Yaklaşık dört metrelik alana yayılan *Venüs'ün Doğuşu* bir pagan sunak süslemesidir. Tanrıçanın anıtsallığı ve kendine yeten mağrur duruşu heykelcilikten kaynaklanır. Kült tezahürüyle Venüs, hem resimsel düzleme hem de seyredenin bakışına hâkimdir. Apollonca ışıltısıyla (köpüklerin bir davul gibi dövdüğü) deniz kabuğundan bir yıldız misali doğar. O, gizem ve tehlikeden arınmış aşk ve cinselliktir. Taze esintiler sahneyi boydan boya geçer, bir köpüğün ıslaklığı, şehvet dolu yumuşak rüzgârın dudağından hizmetçinin dalgalanan pelerinine sığuur. Kompozisyonun yüzeyselliği, çizgilerin keskinliği nedeniyle Bizans tarzıdır. Botticelli'nin Venüs'ü, Kenneth Clark'ın Billur Afrodit'idir. Matematiksel ustalığın çiçeklerinin yağmuru altındaki bahar tanrıçasıdır. Şimdi kitonyen karmaşa ya da doğadaki gebeliğin derin anlamı yoktur. Her bir sarmaşık ya da bir ot, katışıksız Apollonca özdeşliğine sahip olmuştur. Bizzat denizin karanlık derinliği yoktur. Botticelli'nin gözden geçirilen Venüs'ü Apollonca bir amaçtır. Samimî ama usturuplu çıplaklığında, mükemmel görünürlüğünde kadınca mahremiyet ve kıstırılmışlık ortadan kalkar. Raphael'in Botticelli'den aldığı, hayat dolu *Galatea*'sı için kullandığı havada süzülen ya da havayla dolu dişiliği, modern bir *Galatea* olarak cazibeli kadını Rita Hayworth'ın Life dergisindeki resminde yeniden buldum.

Venüs'ün Doğuşu, Botticelli'nin, başka bir büyük eseri olan *Primave-*

ra'da çözümsüz bıraktığı cinsel karmaşaların sinematik çözümüdür (*Resim 21*). *Primavera*, *Venüs'ün Doğuşu* ile çatlayıp açılan kara bir yumurtadır. *Primavera*'da duvar halısı desenlerinin resme nakledilmesi akademisyenlerce tasvip edilmeyen tekinsiz bir klostrofobi duygusu yaratır. Bu tabloyu, kapalı mekânı ve figürlerin parçalı sıralaması ve kompozisyonu nedeniyle dekadan – Gotizmin son nefesi – olarak sınıflandırıyorum. İnsan düşüncesinin süslenmesi, Botticelli'de kadir-i mutlak doğayı karşılayan önemli sembollerdendir. *Primavera*'da, resmin tam merkezindeki karanlık koru, İlkbaharın şişkin rahminden fışkırmıştır. Doğurganlığın bize vâdettiklerinden neden memnun olamıyoruz? Pastoral yerine ağıdı seçiyoruz. Cılız gövdeler, soluk yapraklar ve metalik meyve Dante'ye uygundur. Erişemediğimiz kasvetli bir gökyüzü vardır. Ağaçlar, ruhsal bir çittir. Figürler birbirlerinden görünmez engellerle ayrılır. Her biri ötekine karşı kayıtsızlık içinde, kendi alegorik hücresinde kilitlidir. Dans eden üç Güzellik Tanrıçası bile göz temasından kaçınır. Muazzam aldırmazlığıyla Merkür, sahneye arkasını dönmüştür. O, kendi meyvesine uzanırken elini kendi türüne uzatmıştır. Bu güzel oğlan, iki yıl sonra ortaya çıkacak olan Donatello'nun Davut'udur. Ergenlik bedeninin dışına taşmıştır. Şapkasıyla tavırları, bir savaşçı gibi hatta daha mağrurdur. Güzellik Tanrıçaları'nın oluşturduğu nüfuz edilemez kadınsı halka gibi, erdişi Merkür narsisist ve kendine kendine yeterdir.

Yol boyunca Flora kendi kendini dölleyen tıka basa dolu kucağından taç yaprakları saçar. Kırpılmış erkeksi saçların çevrelediği bu yüz tuhaf değil midir? Elimdeki Uffizi kopyası üzerinde yıllarca kafa yorduktan sonra, Botticelli'nin, Bergman'ın *Persona*'sının düşsel sıralamasına benzer biçimde iki yüzü birleştirdiğini fark ettim. Yüzün bir yarısı sükûnet içinde, erdemli ve kendine hâkim aristokrat bir kadına aittir. Ama öteki yarısı, bayağı, çapkın ve başıboş, kaba saba bir kadına aittir. Satılık aşk. Botticelli, kastın ve cinselliğin aşırılıklarını Rönesans personasının düzen bozucu kaynaşmasında yoğunlaştırır. Merkür'de olduğu gibi Flora'da kendi kendisiyle sevişir. *Primavera*'nın enerjisi hapsedilmiş ya da İngiliz şiirinde kullanılan bir terimle gölgelenmiştir. *Venüs'ün Doğuşu*'ndaki özgürce esen rüzgâr, burada ağaçlar tarafından yakalanmış, kanatları birbirine dolaşmış, kıskaçla birbirinden ayrılarak durdurulmuştur. Heceler endişeli perinin iffetsiz düşünceleri dudaklarından azar azar yaprak misali dökülür. Bununla birlikte *Primavera*'nın çözümlenebilir alegorisi, resmin ürpertici atmosferini, dekadan hassasiyetin umutsuzluğunu ve zarafetini açıklamaktan uzaktır.

Botticelli'nin resimleri bir *duygu durumuna* sahiptir. Bu, resim tarihinde yeni bir şeydir. İşaret ettiğim duygu durumu, bizi Donatello'nun *Davut*'unun cinsel aurasından uzaklaştıran Apollonca hâledir. Hauser,



22.Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503.

Botticelli'nin "efemine melankolisi"nden bahseder.[11] Erotikleştirilen melankoli, Botticelli'nin meleklerinde, Madonnalarında, azizlerinde, oğlanlarında, perilerinde ve her yerdedir. Gül pembesi, koyu kahverengi, boz ve soluk mavimsi incelikli yumuşak tonlarda resmedilirler. Benzer renk değerleri Piero della Francesca'da aynı ters etkiyi yaratmaz. Bu durum nasıl açıklanabilir? Çünkü Botticelli, Piero'dan farklı olarak cinsel personaların şairidir. Botticelli'nin şahsiyetlerinde düşsel bir başkalık ve sabitlik hali vardır. Kendilerini bakışımıza takdim ederler, ama samimiyetimizi reddederler. Heyecanlı kıvrımlarında bilincin durgunluğunu ya da yoğunluğunu taşırlar. *Primavera*'nın âdeta yasaklı perde gerisindeki, serinkanlı çehreler işlenmiş bir kapanıştır.

Donatello ve Botticelli'nin Batılı şahsiyetteki Apollonca ikonosizmi yeniden keşfedişleri, onlara Yunanistan'ın yüksek klasisizminde olduğu gibi, eşcinsel bir kavramsallaştırmayla sirayet eder. Apollonca sınır çizgisinin bir geride bırakma ve bir dışarıda tutma olduğunu söylemiştim. Botticellici keskin çizgi, Orta Çağ Hıristiyanlığından geri çekilen Rönesans şahsiyetinin kısmen kendini tanımlaması ve seküler bir mekândaki tutum değişikliğidir. Botticelli'nin tonlarındaki bütünlük, figürlerindeki kendinden geçmiş fakat uyanık gözler aracılığıyla üretilmiştir. Personası düşsel bir görüntüde havada asılı, düşüncelere dalmış, erişilmezdir. Onlar pagan maddî resimselliği içerirler. Pürüzsüz ve solgun bedenleri, Mısır'da kurulan sanatsal hanedan, Apollonca güzelliğin aristokrasisiyle parlar.

Cinsel personaların duygu durumunu yansıtan ambiyans Boticelli'de ağırbaşlı ve çileci tarzda kurulan bu teatral bütünlük, Leonardo da Vinci tarafından yeniden üretilir ve gölgelendirilir. Botticelli'nin zarif atmosferi o kadar saydamdır ki bu saydamlığı yüzünden fark edilmeyebilir. Oysa Leonardo'da ışık ve gölgenin oraj bulutu toplanır. Apollonca çizgiyi gölgede yumuşatan Leonardo'nun her iki cinsiyet için saplantılı halde yinelediği yüz motifi, Botticelli ile bağlantılıdır. Yalnız ve bunalımlı Leonardo ile Michelangelo, sanatçının personasını, herhangi bir filozofun, bir fikir

adamının yapabileceği türden bir tinsel araştırmacı olarak yarattılar. Her iki adam için de sanat, bilim ve yaratım, cinselliğin yerine geçer – bir yüceltme olarak değil de, gizlenmemiş bir saldırganlık, doğanın düşmanca tahakküm altına alınması şeklinde. Her ikisinin de bekârlıkları asabîlikleriyle yakından bağlantılıdır, doğa ananın cinsiyet damgasıyla biçimlenmiş bu bedenlerdeki utanç verici yayılmamıza karşı mâkul bir tepki. Leonardo, kadınsı gizemlerini ortadan kaldırdığı bedeni, parçalara ayırdı ve otopsi masasında dikkatle inceledi: İskeletle bağlantısı kesik kemikler, tellerine ayrılmış kaslar, hatta yumaklanmış fetusu çizebilmek amacıyla açılan rahim. Uçan makinelerden, savaş araçlarına kadar onun icâtları, dinamiğin yasalarının matematiksel biçimdeki erkek aklı tarafından ele geçirildiğini gösterir. Muazzam erkeksi atletikliği ile Michelangelo, maddeyi zor kullanarak kendine hizmetine sokmayı denedi. Orta Çağın düzenli evreninden koptuktan sonra her ikisi de endişeyi iradenin fanatikçe genişlemesi olan megalomaniye dönüştürdüler. Ama Leonardo pek az resim yaptı. Resmi neredeyse yapıldığı ânda yapıldığı duvardan kavlayıp dökülmeye başlamış gibi gösteren deneysel bir teknik kullanarak yaptığı *Son Yemek* gibi tamamlanmış resimlerinde bile, kendi kendini tahrip etme havası vardı.

Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı Batılı sanatın birincil cinsel personasıdır (*Resim 22*). O, ebediyen gözleyecek olan Rönesans Nefertiti'sidir. Yıldırıcı bir şekilde sakindir. Kendini mükemmel biçimde dinginleştiren bu en güzel kadın, daima Gorgon'a dönüşecektir. Leonardo'nun Mona Lisa'sı, ev halkını kötülüklere karşı koruyan bir büyüdür. O, ilk çağlardan, dünyanın insan için yaşanması zor olduğu iklimlerden gelmiş bir elçi. Çıplak kayalıklar ve akarsularla dolu bir tabiata hükmeder. Uzak akarsuyun yılankavi akışı, onun soğuk şeytanî kalbinin ele geçirilemeden kayıp gidişi gibidir. Bu figür, durağan kadınsı delta, doruğundaki mistik göz ile kavranan bir piramittir. Fakat arka plan aldatıcı ve tutarsızdır. İlk bakışta nadiren görülebilen orantısız yatay çizgiler bilinçaltında yolunu kaybettirmedir. Onlar yasasız ve adaletsiz arketipik dünyanın dengesiz ölçütleridir. Mona Lisa'nın ünlü gülümsemesi, zayıf bir ağzın gölgeyle geri plana çekilmesidir. Şişkin gözlerindeki ifade örtülüdür. Muazzam kazınmış kaşlarını taşıyan yumurta biçimindeki kafası, kendi kendini kucaklayan, İtalyanların bereketli kadın göğsünden destek alır. Mona Lisa ne düşünür? Pek tabiî ki hiçbir şey. İfadesizliği, onun için bir tehdit, bizim nezdimizde korkudur. O, Zeus, Leda ve içinde kadını ve erkeği taşıyan bir yumurta, sadece kendi varlığından memnuniyet duyan hermafrodit bir tanrıdır. Walter Pater, gizemli görevleriyle tarihin bir ucundan diğer ucuna kendi kendine ilerleyen bir "vampir" olarak nitelendiriyor. Hakkında bir hayli taşlama olmasına rağmen, *Mona Lisa* dünyanın en ünlü tablosu olarak ka-



23. Leonardo da Vinci, *Azize Anne ile Bâkire ve Çocuk*, 1508–10.

lacaktır. *Kral Oedipus* ya da *Hamlet*'in başına geldiği gibi, Batılı büyük eserler bütün yorumlarına rağmen onlar belirlenemezliklerini koruyacaktır. Onlar ahlâkî olarak kavranamazdırlar. Hatta *Milo Venüsü*, varlığına kollarını kaybederek arına kavuşur. Mona Lisa içimize doğru bakarak, ona karşı tutkumuzu beklenen bir şeymişçesine sessizce kabul eder. O, bazı söylentilere göre gebedir. Şâyet gebeyse, yüzünde kendi yarattığına sinsice sevinen bir kadın bencilliği ışıldamaktadır. Tablo, tensel cömertlik, duyusal uzaklık ve dünyevî yıkımı bir araya getirir. Leonardo doğa anayı hayattan almıştır. Leonardo, belli başlı kadın resimlerinde, Botticelli'nin Apollonca metrik sisteminin doğurgan doğanın karmaşık yapısı karşısındaki galibiyetini geçici olarak erteleyen *Venüs'ün Doğuşu*'nun açık ve aydınlık mekânını yeniden kapatır. Leonardo'nun *sfumato*'su ya da sisliliği, ufunet yayan kitonyen bir sızıntıdır. *Kayalıkların Madonna*'sının arka planında (1483-90) silueti görülen bir mağara ile eski zamanlardan kalma dikitler, kaba ziguratlar* ve fallik totemlerden meydana gelen orman görülür. *Azize Anne ile Bâkire ve Çocuk* sarp ve çıplak taşlardan oluşan bir tepenin bir tarafına yakın durmaktadır. (*Resim 23*) Arkada, yıkılmış Gotik katedralleri çağrıştıran ve tam da seçilemeyen çıplak bir arazi görülür. Anne ile çocuğun huşu uyandıran bu görüntüsünün arkasında, bizi âdeta toprak tapıncına geri çekmekle tehdit eden bir mesaj saklıdır. Mona Lisa'nın müphem gülümsemesi, Leonardo'nun cinsel personası ve çalkantılı maneviyatları ile gizlenmiş atmosfer arasındaki bilinmeyen aydınlığın sembolize edildiği bir hiyerogliftir. Yaklaşık olarak aynı gülümseme ile, *Leda*'da, *Azize Anne ile Bâkire*'nin iki kadınında, *Vaftizci Yahya*'nın iki erkek figüründe ve bir benzeri olarak ikizi *Baküs*'ün baştan çıkarıcı gülümseyişi ve işaret parmağıyla karşılaşırız. O halde, Leonardo'nun gülümsemesi bir cinsel uğursuzluk işareti olarak erdişidir. Bu işaret, *Kayalıklar Madonnası*'ndaki meleğin dudaklarında to-

* En eskisinin MÖ 4000'li yıllarda yapıldığı düşünülmektedir. Mezopotamya ve İran'da piramitleri andıran terasları da olan tapınak kulesi. İçinde tanrıları barındırdığına inanılan bu yerlerde âyin düzenlenmez, ibadet edilmezdi.

murcuklanmaya başlar, bu melek öyle kadınsı bir erkektir ki, tabloyu ilk kez gören öğrenciler onun kadın olduğunda ısrar eder.

Freud, bu gizemli gülümsemenin izini Leonardo'nun kendisini evlat edinen analığından önce gelen biyolojik annesine dair gömülmüş anılarına dek izler – *Azize Anne ile Bâkire*'de resmedilen bu iki kadındır. Freud, tablo ile Leonardo'nun alıcı kuş hakkındaki çocukluk hayali arasında bir bağıntı kurar. Alıcı kuş, bir akbaba olan hermafrodit Mısır tanrıçası Mut'un ta kendisidir. Meyer Schapiro, Freud'un görüşünü eleştirerek, Leonardo'nun gülümsemesinin ustası Verrocchio'ya uzandığını ileri sürer. Schapiro iki kadının tasnifinin geleneksel olduğunu ve yaşlarının birbirine acayip yakınlığının "Anne'in, gerçekte kızı Meryem olduğu ve teolojik olarak idealize edildiği"ne işaret eder.[12] Yine de anlayışlı Verrocchio'da fesat ya da rahatsız edicilikten eser yoktur. O gülümsemenin izini Botticelli ve Donatello'ya kadar takip ederek, onun başlangıçtan itibaren gayri ahlâkî, bencil ve cinsel melezlenme olduğunu buldum. Leonardo sapkınlığını Verrocchio'ya da aşılamıştır: Leonardo'nun ilk eserlerinden biri, Verrocchio'nun *İsa'nın Vaftizi* tablosunda çıraklık yaptığı zamanlarda resmettiği, erdişi melektir (1472).

Freud, Leonardo'nun *Azize Anne ile Bâkire*'yi çiftlemesindeki acayipliği doğru kavramıştır. Meryem, Anne'in kucağında oturmaktan çok kucağından kayıyormuşa benzer. Ürkütücü ve evham verici olan üst üste çekilmiş iki fotoğraf gibi duran her iki figürün görülüşü eşzamanlıdır. Evet, kadın çifti, Demeter ve Persephone gibi aynı kişidir. Hem Farnell hem de Frazer'in Yunan tasvirlerini yorumlarken, onların "ikiz kız kardeşler" olarak bitkisel gelişim aşamalarını sembolize eden "tözel kimlik" olduğunu söylerler.[13] Leonardo'nun kara kalem müsveddesinde (1499) ve tamamlanmış panosunda Azize Anne'in refakatçisine dönük karşı konulamaz ilgisi, tehditkâr ya da güçlü bir şehveti içerir. Anne'in kara kalem müsveddedeki sıkılmış yumruklarıyla caydırıcı eli, yağlı boya tabloda kalçasına yerleştirilmiş, erkeksi ve korsanımsı bir duruş sergiler. Leonardo'da aşk hiçbir zaman normal olmamıştır. Anne ile Meryem ikilemindeki gizemin hem uzamdaki belirsizliği ve hem de anlamı belirsiz gülümsemelerinin aklaştırılmış manzaraya kattığı arketipik gücü, Rönesans sanatında Michelangelo'dan başka hiç kimsede göremeyiz. *Azize Anne ve Bâkire*, otokratik doğanın egemenliğinde birleşmiştir. Bu ilahi ikiz kızkardeşler, erkeğe muhtaç olmadan kendini çoğaltan biricik arkaik şahsiyettir. Hayat, kendini çoğaltan dişilerin birbirini takip eden sonsuz üretimidir. Leonardo Yaradılışı tersine çevirmiş ve böylece tombul bebek İsa'da ifade edilen erkek, ikincil ve kadınlığa tâbi bir konuma gelmiştir. Fakat grotesk manzaranın gösterdiği bu durum, kadınsı gücün övülmesi anlamına gelmez. Michelangelo gibi Leonardo'da da erkeğin kulluğu tahammül edilmezdir ve bunda da haklıdır.

Azize Anne ile Bâkire'deki çiftlemeyi "alegorik doygunluk" diye adlandırıyorum. Bu terim, cinsel müphemliğin dölyatağındaki benzer kimliklerin gereksizce üremesini tanımlar. Alegorik doygunlukla, Shakespeare'in *Beğendiğiniz Gibi* oyununun Evlilik Tanrısının belirdiği son perdesinde, *Uğultulu Tepeler*'in ensest çağrışımlı karakter ve aile adlarında, Rossetti'nin, bir felâketi bildiren, tek bir melankolik kadın çehresinin birçok çeşidini içeren *Astarte Syriaca* ve *Kır Evi* adlı sürrealist tablolarında karşılaşırız. Leonardo'nun *Azize Anne ile Bâkire*'deki figürlerinin boğucu çifteliği *Mona Lisa*'nın katı ve kendini içeren hermafroditliğinin bir başka çeşididir. Şimdi gebe Mona Lisa'nın içinde ne taşıdığını biliyoruz: Kendi cenin ikizi. Leonardo'nun her iki resmindeki ortak teması böylece şekilleniyor: Erkek bakışı ve kadınsı gücün taşkın ruhu. *Son Yemek* (1495–98) Leonardo'nun muntazam kompozisyonudur. Erkekler arasındaki Hamursuz Bayramı ile İsa'nın başının arkasında birleşen perspektif çizgileri ile mekânın rasyonel bir düzen yaratan matematiksel tasarımı arasında bir ilişki var mıdır? Leonardo'da erkeğin mekânı algı yaratır. Fakat kadın mekânı, kalabalık ve kasvetlidir, acayip istikrar bozucudur. Leonardo'nun dört köşeli resim düşüncesine doğru yaptığı yolculukta yakasını bırakmayan kadın cinler, onun birkaç resim yapmamasına neden olmuştur. O gün olduğu gibi bugün de, bilim ve mühendislik, cinsiyetin baş dönmesine karşı Apollonca sığınaklardır.

Leonardo da, Michelangelo da, genelde eşcinsel olarak sınıflandırılırlar, fakat cinsiyetleri gerçekte her ne idiyse, kesinlikle nadir ve ayrıksı idi. İtalyan mizacında manastır hayatı derin iz bırakmıştır. Freud, cinsel yönelimi asıl kanıtlayanın fiziksel etkinlik değil, duygusal çekim olduğunu gözlemiştir. Özel hayatlarında Leonardo ile Michelangelo'nun sadece erkek güzelliğiyle ilgilendikleri apaçıktır. Elbette ki, sanat ve zekâdan ayrı gerçek bir özel hayatları yoktu. Münzevi keşişler gibi insandan uzak duran yarı deli vizyonerlerdi. Onların âyinsel tapımları Akdeniz paganizminin doğal açılımıydı: Aşırılık, militanlık ve sofuluk her zaman Katolik İtalyanların elinin altında olmuştur. Leonardo ile Michelangelo'nun eşcinselliği, kısmen her şeyin ve herkesin – ebeveynler, öğretmenler, dostlar, hasımlar, toplum, doğa, din ve Tanrı – karşısında duran tahayyülün imtiyazını içeren hırçın bir arayıştır. Barındırdıkları çelişki ve çarpışmanın Batılı dinamiği açık seçik görülür. Hıristiyan hayırseverliğinin ya da cömertliğinin izi yoktur, sadece zorla zapetmek, üstün gelmek ve ele geçirmeye dayalı pagan açlık söz konusudur. Biz bile onların özneleriyiz. Taleplerimiz onların hâkimiyetine teslim olmalıdır. Yüksek Rönesansın bu iki dâhisi, sanatı, kavgacı bir sanat üretimi aracılığıyla yeniden üretirler. Leonardo ve Michelangelo'nun batılı yoldaki eşcinselliği erotik olduğu kadar entelektüeldi. Bizim doğa tarafından köleleştirilmemiz bu eşcinsellik, insanın

müstehcen bağımlılıklarına, doğa tarafından köleleştirilmemize karşı bir direnişti.

Bir sanatçı olarak Michelangelo niçin böylesine üretkendi de, Leonardo niçin öylesine ketlenmiş durumda idi? Michelangelo'nun heykel, resim ve mimaride sanat tarihinde bir benzeri daha görülmeyen usta işi eserlerden oluşan toplam ürününün miktarı şaşırtıcı büyüklükteydi. Shakespeare gibi o da Rönesans'ın tüm ihtişamı ve canlılığıyla doluydu. Leonardo neden bu kadar az sayıda eseri tamamlayabilmişti? Buna cevabım onun tekniğiyle konularının birbiriyle uyuşmadığıdır. Üslup ve cinsel personadan her biri diğerini sabote eder. *Sfumato*'nun dumanımsılığı, Dionysosvari pus, kitonyen bataklığın üzerinde gezen puslu havadır. Daha önce tartıştığımız gibi dekadan Euripides, Apollonca Aeskhilos'u imha için Dionysosvari akışkanlığı kullanır. Fakat Leonardo, yüksek klasisttir, o, matematiksel aklın hükümranıdır. O, doğa anaya boyun eğdirmeyi ister, ama doğa ana tasvirinde üslubunu onun dayatmasına izin verir. *Sfumato* doğa ananın oyunudur. Leonardo bu oyunu ne kadar çok oynarsa o kadar az resim yapar. Kendi kendini imha eden *Son Yemek* bile doğa tarafından zehirlenmiştir.

Öte yandan taş yontucu atlet Michelangelo, işe heykelle başlamış ve heykelin Apollonca yasalarını –Papa'nın zoruyla yaptığı Sistine Şapelindeki fresklerde görüleceği üzere–, resimde de sürdürmüştür. Michelangelo, resmin ve renklerin "kadınlar ve tembellere" göre olduğunu söylemişti. Keskin kenarlı Apollonca üslubu, doğa anayı ait olduğu yere göndermenin biricik çaresidir. Bu Batılı iradenin ruhanî mührüdür. Dolayısıyla bu durum, Leonardo'nun Apollonca kalem izleriyle dolu cilt cilt taslaklarını ve şahsî defterlerini izah eder. Fakat doğayla girişilen kavganın nihaî zaferi asla gelmez. Michelangelo, durmadan yenilenen bir kaygı kalıbına tutsak olmuştur. Yine, yine, yeniden yine. Michelangelo, gerçekleştirdiği hayret verici işleri bir dağ gibi yığarak uzun hayatının sonuna kadar bir işten öbürüne koşmuştur. Özgürlük arayışını, geceyi gündüze katan, su gibi ter akıtılan bir başka köleliğe çevirmiştir. Onun bıraktığı miras, Mısır'ın saray cazibesinin Atina'da yeniden canlandırılmasından itibaren en parlak Apollonca imgeler dizisidir.

Michelangelo'nun kocaman *Davut*'u (1501-04) Rönesansın meşhur cinsel personalar kataloğunda *Mona Lisa*'nın dengidir. Orijinal heykel, açık havanın aşındırmasından korunmak üzere 1873'te pagan tasarımına göre kurulmuş basit bir tapınağa taşınmıştır. O, gerçek bir kouros, yeniyetme atlet, kuvvetli bir oğlan-adam olarak Donatello'nun *Davut*'udur. Onu eylemden önce değil, eylemden sonra görürüz. Saldırgan Batılı bakışın görüş alanı boyunca Calut'a düşmanca bakmaktadır. Bedeni kısmen dirençli, kısmen endişelidir, sol bacağını geriye çekmiştir, ama ağırlığını



24. Michelangelo. *Kymeli Sibyl*, 1508–12

eliyle dayandığı taşa yükleyerek dengesini sağlar. Davut, anıtsallığı ve silâhlı sertliğiyle, erkek bedeninin bir Apollonca mükemmellik olarak yüceltilmesidir. Erkek iradesinin gerilimi, büyük görünen başı ve elleri duruşuyla küçülmüş gibidir. Duruşun bu kısıtlaması, cinsel bir yoğunlaşma, kadınsı kasvet ve içselliğin homoerotik galibiyetidir. *Davut*, mekâna göz kamaştırıcı parlaklığıyla cüretkârca hükmeden resim, onu seyreden hacıyı mahcup eder. Bedenin kendisi gibi etrafı kuşatan hava da nüfuz edilemez



25. Michelangelo, *Gece*, 1525–31.

gibi algısı yaratır. Michelangelo gibi Davut'da bizi başından savar. Donatello'nun hayali büyüsü kaybolup gider. Michelangelo'nun *Davut*'u, Apollonca gündüzün soğuk ve hasmane ışığında düşmanı inceleyen uyanmış Batılı bilinçtir.

Michelangelo'nun takıntılı konusu yüceltilmiş erkekliktir. *Musa* (1513-15) Kutsal Kitap'ta geçen bir başka personanın Helenleştirilmesidir. Pagan imgeler üzerine büyüleyici bir doğaçlamadır. Hafif hareketli *Belvedere Torso* [gövde duruşu] Musa'nın pazularını şişirir. Yakın zamanda bulunan *Laocoön*'un uzun sakalından dökülen yılankavi dalgalanmaya yakalanan Musa'nın işaret parmağı, bir anlamda kaybettiği heyecandır. Güçlü bacağı bir örtü gibi saran örten sarkık kıvrımlı kumaş Yunan'da sık kullanılır. Taş tabletlerin kayıp gitmesine göz yuman İbrani kanun yapıcı, kendi kanunlarını bozar. Davut gibi o da sol yanına doğru öfkeli ateş dolu gözlerle bakmaktadır. Gördüğü, kararsız insanlarının altın putudur. Fakat sanatçı, yeni bir idol olarak, düşünsel ve fiziksel gücün teatral bir karışımı Zeus-Yehova'yı Musa'da yükseltir. Tanrıyı kendi suretinde yaratır. Michelangelo da onu kendisinden daha erkeksi olan tek cinsel persona olarak her şeyi kucaklayan bir baba figürü şeklinde yaratır.

Musa'nın erkekliği mutlaktır. O, kadınlığı varlığın dışına sürer. Bu evrende annelerin yeri yoktur. Böyle propaganda amaçlı maçoluk sadece devasa Asur rölyeflerinde vardır. Böylece cinsel anlamda temsiliyetin sınırı-

na dayanmış oluyoruz. Böyle muhteşem bir iddia kadın bedenine bir daha asla erişemeyecektir. Musa bir idealleştirmedir, fakat abartılar erkeklerde erkeklik hormonu ile üretilen normal fiziksel hatlardır. Bir kadının böyle iri, net görünen kas ve eklemlere sahip olması, steroitlerin kendiliğinden müdahalesi dışında kesinlikle beklenemez. John Addington Symonds'ın söylediği gibi, "erkek güzelliğinin üstünlüğü" "hayatî enerjinin yüce aracı olarak bedenin bütünüyle düzenlenmiş olmasına" bağlıdır.[14] Bu görüşe katılıyorum. Bir kadın atletin gösterişli bedenini hayranlıkla seyrederken kadınsılığı değil, erdişiliği görürüm. Erkek tarzının ele geçirdiği bu kadını takdir ediyorum. Erkeksiliği içindeki *Musa* özellikle Batılıdır. Endamı ya da yüzünü kaplayan saçları, diğer kültürlerin sanatıyla kıyaslandığında benzersizdir. Michelangelo'nun İbrani ikonunu yıkan heyecan verici ikonu, fizikî Yunan kültürünün ırkçı paradigmasıdır. Söylediğim gibi, o Apollonca, Dorik ve buna bu nedenle de Arî estetiktir. *Musa* her cephede, modern liberal dindarlıklara meydan okur. O, etiğin ötesinde bir güç olarak güzelliktir.

Michelangelo'nun erkekliğe dair çoşkusu, yaptığı kadın tasvirlerinin biçimsizleşmesine yol açar. Yaşadığı çağda kadınların çıplak poz vermesi ayıp kabul edildiğinden, birçok Rönesans sanatçısının yaptığı gibi o da, kadın figürleri çizerken erkek modeller kullanmıştır. Fakat günümüze ulaşan çizimlerinden anlaşılacağı üzere Michelangelo, gerçek hayattan giyinik ya da çıplak, ama asla kadın taslağı çizmemiştir. Dahası kadın figürlerinin cinsiyetler arası geçişkenliğine dair sağlam görsel kaynaklar bırakmıştır. En iyi örnekleri Sistine Şapel'in tavanındaki Kadın Kâhinlerdir. İlk çizimlerinden olan Libyalı Kâhine, hiç şüphesiz erkek bir modele dayanarak çizilmiştir, ki en son figüre değin atletik fiziğini muhafaza eder. Delfili ve Eritrealı kâhinelerin kalın erkek kolları şaşırtıcıdır. Sanatın en fantastik cinsel personalarından biri Cumealı yaşlı Kâhine'dir (*Resim 24*). Patlayacakmış gibi görünen tombul balkabakları büyüklüğündeki pörsümüş memeleri gaddar özelliklerinden biridir. Kaba kolları ve omuzları insan ötesi bir erkeğinkinden daha kaslıdır. O cadaloz, kocakarı ve sütannedir. O, Michelangelo'nun *Mona Lisa*'sıdır, tarihin başlangıcı kadar eskidir, ama bereketini hiç kaybetmemiş olan ete kemiğe bürünmüş doğa anadır.

Kâhinelerin akrabaları, Michelangelo'nun Maniyerist son döneminin ürünleri olan *Medici Şapel*'deki (1520–34) uzanmış yatan kadın nüler'dir. Bu figürlerin anlamı ya da nasıl adlandırılacaklarına dair bilgi sahibi olan yoktur. Kaygılı *Şafak*, bir elini gevşekçe kaldırmış, kasılmış erkek pazusunu gösterir. Yalın *Gece*, yarı uykulu huzursuz haliyle, oluklu çamaşır tahtasına benzeyen bombeli karnından dönen kalçası aşırı tiyatrotiktir. (*Resim 25*). Memeleri yumrulu kabartısıyla erkek duruşunu andırır. Clark onları "küçük düşürücü uzantılar" olarak adlandırır.[15] *Gece*'nin farklı yönleri

gösteren meme uçları kabarmış ve büzüşmüştür. Böylesi kötürümleşmiş mayhoş elmayı kim ne yapsın? Rönesans personaları arasında yer alan, *Leda* ve *Doni Tondo*'nun kaslı Madonna'sı da dâhil olmak üzere Michelangelo'nun irikıyım kadınlarının tümü cinsel bir hizbe aittir. Onları, erkek ve kadını eşsizce harmanlayan *şirret kadınlar* olarak sınıflandırıyorum. Ulu Ana ile Amazon'un bir bileşimi olarak tanımladığım şirret kadınlarla birlikte modelim olarak *Gece*'de, Amazon'un özgür eyleminden ya da Ulu Ana'nın önceki bereketinden eser yoktur. Artemis gibi Amazon'da da bir ergenin bedeni vardır. Fakat şirret kadın, kocaman memeleri, ağır ve hareketsiz bedeniyle cinsel olgunluğa erişmiştir. O tinsel olarak tutsak edilmiş ve zehirlenmiştir. Baudelaire'in bir fahişe ve biseksüel olan Esin Perisi Jeanne Duval da ağır kanlı, kendini köstekleyen, şirret bir kısır kadındır. Baudelaire'in Michelangelo'nun *Gece*'si için ("İdeal") yazdığı bir şiir vardır. O şirret kadın, bizim en karanlık erdişilerimizdendir. Medici Şapel'deki nü'ler, yerleştirildikleri rahatsız edici, kaygan ve küçük mezarlarında uğraşsalar da hiçbir şey yaratmazlar. *Gece*'nin Mona Lisa'sı kendi kayalık manzarasını yalayıp yutan bir Gorgon'dur. O Şirret kadın, kendine kapanmıştır, felçli, ve hazımsızdır.

Sanatta, anıtsallık ya da gayri şahsileştiren soyutlama, kadınları erkekleştirir. Bu ilke Michelangelo'ya, Nefertiti büstüne ve iri kıyım, kasa bağlı tanrıçalarıyla Asur rölyeflerine uyarlanabilir. *İnsanın Yaradılışı*'nda, Tanrının kolunun altında, düzenbaz ışıltılı bakışlarıyla çekici Havva'yı görürüz. Ve Roma'nın saf, huzurlu Bâkiresi *Pieta*. Fakat kadın bedeni, her iki durumda da büyük ölçüde gizlenmiştir. Havva ile Bâkire'nin kadınsı cazibesi ancak, bedenlerinin Michelangelo tarafından baskı altına alınmasıyla mümkün olabilmiştir. Bununla birlikte kadınlar onun tahayyülünü zapt eden son derece şahane iki erkek nü ile vücuda gelirler. Havva ile Bâkire yücedir, fakat Michelangelo'nun yaratmayı tahayyül edemeyeceği kadarda zayıflamış erkekliğin hizmetkârlarıdır. Adrian Stokess, Sistine Tanrı'sının mahlûklarla dolu kabarık pelerinini "dölyatağını örten harmani" olarak adlandırır.[16] İşte bu Havva, çift cinsiyetli bir erkek tanrıdan hakkaniyetle bölünmüş bir parçadır. İnsanlığı kanatları altına alan Orta Çağın Madonna'sı Misericordia, saldırgan Sistine Tanrısı tarafından elbiselerinden soyulur.

Michelangelo'nun hayatının eseri, kadınlığın çok küçük bir rol oynadığı bir destandır. Onun Michelangelo'nun lirik şiiri, Shakespeare'in ikili esin perisindeki sonelerini andırır: Güzel oğlan Tommaso Cavalieri ve cinsiyetleri kendinden birleştiren güçlü kadın Vittoria Colonna. Şiir, Delfi kehânetine ait alıntıda Michelangelo'nun, "bir adamdan ziyade kadının içindeki tanrı" olarak Colonna'ya selâmıdır. Böylece onun yarı-erkek şirret kadınlar olarak Kadın Kâhinler tasviri, mitolojik biçim açısından anla-

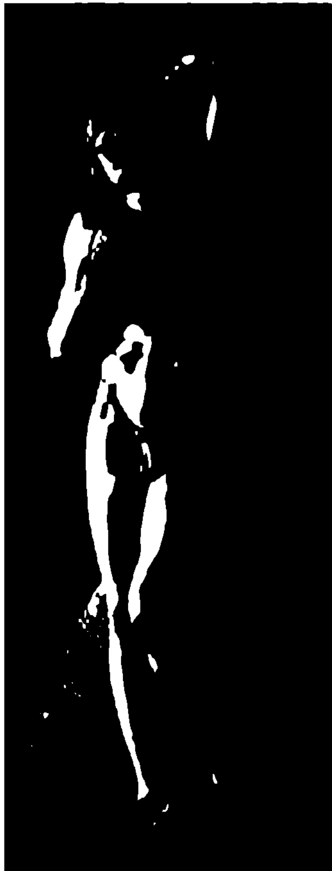


26. Michelangelo, *Giuliano de'Medici*, 1531–34.

şılırdır. Michelangelo'nun, kocasının ölümünden sonra manastıra kapanan dindar Colonna'yı takdir etmesi, durumun birçok eleştirmen tarafından romantik kabul edilmesi nedeniyle yanlış yorumlanmıştır. Michelangelo'nun cinsel personalarından biri haline gelen Colonna, erotizme ilham kaynağı olmaz. O, Michelangelo'nun hiyerarşik kudrete olan hayranlığına hitap eden bir hüküm karan, hermafrodit bir esin perisiydi. Bedenen var olmadı. O, Sistine Kâhineleri gibi yerle gök arasında süzülen görünmez bir anne-baba idi.

Biraz önce inceledik, Michelangelo, oldukça zarif yaratıcı enerjisini âdeta erkeklikte keşfetmiştir. Fakat sanatının gizemli bir kuralı vardır; bu da sürekli bir tehlike olarak erkekliğin kadınlığın içinde erimesidir. Medici Şapel'in Nemours Dükü Guiliano de' Medici'nin idealleştirilmiş portresini cinsel bir persona olarak kabul edelim (*Resim 26*). Bu heykel Musa'nın heybetli pozunu tekrarlar, ama geç dönem sanatın sınırlarında kapalı kalan Maniyerist dar hücrenin kenarında kalmıştır. Michelangelo, Donatello'nun bağımsız erkek figürünü Gotik üsluba dâhil eder. Sağlıklı atletikliğine rağmen Guiliano'da harikulade bir yarı-kadınsı cazibeye sahiptir. *Apollo'nun Belvedere* üslûplu başının desteği, kuğu gibi kavisli ve kadınsıdır. Bu açıkça Torsonun cinselliğini çağrıştırır. İlk olarak memeleri bir erkek için fazlaca gelişmiştir. İkinci olarak torso, göğüste şahsi bir mühür, Roma'ya has göğüs zırhının deriden ya da tunçtan kalıbı, *cuirasse esthetique*'ya dair [göğüs zırhı estetiği] dâhice bir fantezidir. Vasari, Guiliano için "Tozlukları ve zırhı gerçekte bu dünyanın değilmiş gibi görünür" der.[17] Göğsü ve karın kasları düzgün, hissedilir ve duyusaldır. Michelangelo'nun, insan derisini cenin zarını andıran bir saydam göğüs zırhı altından canlandırması, öylesine inandırıcıdır ki, omuzlarındaki metal tokalar âdeta etine saplanır duygusu yaratır. Meme ucuna takılan iğnelerin sadomazoşist sex shoplara münasip olduğunu düşünmüşümdür. Kuşkusuz ki Michelangelo, heyecan uyandıran bu motifi, aslan derisiyle kaplı göğsüne dayanmış olan başı ve pençelerini yutacakmış gibi duran ağızlı başlığıyla Herkül'deki imparator Commodus'un Capitoline büstünden almıştır. Fakat Herkül, Michelangelo'da sapkınca cinselleştirilir. Giuliano'da, şapelin karşısında alelâde zırhı içinde sakince oturan kardeşi Lorenzo'nun aksine, kendiliğinden zarif bir erotiklik vardır.

Michelangelo erkek göğsünü vurgulamayı sever. Clark, *Son Hüküm*'ün aziz İsa'sı ve diğer başka örnekler için, "onu bir torsoyu [bedeni] neredeyse bir dörtgene sığdıran bu bilinmeyen dürtü", "neredeyse bir deformasyondur" der.[18] Giuliano'nun göğsünde bir erotik hassasiyet vardır ve normal bir çehreden umulabilecek kafa ve anlayışa da sahiptir. John Pope-Hennessy, Michelangelo'nun portreye "derin ilgisizliği"nden söz eder.[19] Vasari, Michelangelo'nun biricik portresinin güzel Tommaso Ca-



27. Michelangelo, *Can Çekişen Köle*, 1513–16.

valieri'ninki olduğundan bahseder. Bana göre, *Giuliano de' Medici*'nin gösterişli göğsü, Michelangelo'nun eşcinsel portrelerinin ikincisidir. O, ancak sanatsal enerjisini, durgun, ağırbaşlı ve yüksek klasik çehreden alan *Kritios Oğlan*'ın pürüzsüz kalçaları ile benzeştirilebilir. *Giuliano*'nun bedenine işleyen süslemeler bilinçaltındaki oğlancılıktır. Torsonun ifadesiz içoğlanını demirden bir kalemle erotik bir nüsha olarak doldururlar. Erkek torso, Michelangelo'nun manzarası, insan eylemi ve deneyiminin sahnelendiği yerdir. *Giuliano*'nun tümsekleri andıran memeleri Düzlüklerin yasak şehirleridir.

Giuliano de Medici, güzel oğlandan ayrılarak Rönesans'ın erdişiler kategorisine dâhil edilebilir. Ben bu durumu, Ben Jonson'ın travesti oyunu *Epicoene* ya da *Suskun Kadın*'ın ardından "Epicoene ya da güzelliğin adamı" olarak adlandırıyorum. Tarif edilen, etkin, atletik yetişkin bir erkeklik olarak güzel erkek özelikleridir. Küstah narsisizmine büründüğünde bile, ifadesini işte o büyüleyici ak mermerden doğan, kadınsı kaymaktaşı teninde bulan, yeniyetme oğlanlara özgü transseksüel niteliğini sürdürür. Epicoene kategorime dâhil edilebilecek diğer üç örnek, George Villiers, Buckingham'ın ilk Dükü, Lord Byron ile Elvis Presley ve karizmalarıyla nam salmış tüm tehlikeli erkeklerdir.

Giuliano'da cinsiyetin erkeklerin giydiği askerî kılıklar aracılığıyla dengelenmesi hemen hemen hiç düşünülmemiştir. Batılı iradenin dört köşeli erkek göğsü, kavisli boynun yılankavi ayrıksılığı ile karmaşıklaşır. Kadınca bir mazoşizm, hafifçe bükülen bilekten ve delinen memeden başlayarak heykele tecavüz eder. Mazoşist şehvet teması, II. Julius'un eksik kalan mezarı için yapılan "Tutsaklar" serisindeki *Can Çekişen Köle* heykelinde gösterilir. (*Resim 27*). Bu dev gibi heykel (6,5–7 metre yüksekliğinde), genellikle ruhun bedene karşı savaşının sembolü olarak Yeni-Pla-

toncu terimlerle izah edilir. Fakat teorik tezler duygusal taşkınlıklara baskın gelir. *Can Çekişen Köle*, bükülü bacağıyla âdeta orgazm sonrasının şehvetiyle baygınca duran güzel bir ibne havasıyla poz vermektedir. Cinsiyetler arası unsur, her ikisi de kısmen kadın olan Yunanlı heykel modellerinden kaynaklanır: Yaralanmış Niobe ve tek kolunu kaldırmış olan *Can Çekişen Amazon*. *Can Çekişen Köle*, Michelangelo'nun erkeksi, atik Davut'unun – bacağının düzenlenişinin parodisinin yapıldığı – cinsel tekrarıdır. Donatello'nun ilk dönem mermer çalışmalarından olan *Davut*'tan ödünç alınan duruşta, zarif parmakların mastürbasyon yaparcasına okşadığı göğsü, erotikleştirilmiş fantazmik elbiseler sarar. Atletik erkeksi fiziğin kadınsı duygu durumu ve beden dilinin kombinasyonu sapkıncadır. Donatello'nun tunç heykeli, *Davut*'un yumuşak gösterisini sado-mazoşist esaretin bir çoşkusu olarak dekadan bir cinsel tapınca dönüştürür. Arka planı gizlenmiş hayvanî içgüdüleri temsil eden maymunla desteklenen *Can Çekişen Köle* heykeli, pagan bir çarmıhtır. Bu kendisine işkence edenlerin oklarını yutan memnun edilmiş Aziz Sebastian'dır. O kendi kusursuz fantezilerinde sürüklenip durur. Gençliğimde bu heykelin resmini gördüğümde, hızla alegoriye kaçarak kurtulduğumuz derslerde kasıtlı olarak görmezlikten gelinen apaçık erotizmden büyülenmiştim.

Zafer'dir (1532-34) Michelangelo'nun cinselleştirdiği tiyatronun kışkırtıcı çalışmalarından bir başkasıdır: İfade yoksunu acımasız Donatello çehreli güzel bir taze, diziyle sakallı yüzü nedeniyle Michelangelo'ya benzeyen âciz yaşlı bir adamın ensesine yüklenmektedir. Yenik düşen bu yaşlı adam. Yaşlı Âdem'in deneyimi midir? Yanılma! Cinsel personalar Rönesans tahayyülünün kızıl alevidir. *Zafer* ak saçlı Calut'un başını ayakları altında çiğneyen Donatello'nun *Davut*'una hürmettir. Saldırgan Batılı bakışın yarattığı psikolojik güç alanındaki güzellik, izleyene hükmeder. Mutlak baskın Michelangelo, kendi eşcinsel gözü tarafından da mahvedilir ve utandırılır. Davetkâr ve kadınsı eliyle güzel oğlan, Michelangelo'nun kendi hapsedilmişliğinin sıkıntısından kaynaklanan bastırılmış enerjisiyle aniden yükselen bir melek-vampirdir. Büyük sanatçıların ikna olmuş ahlâkçılar olabileceklerini düşünmem. Sanat, anlamdan önce görünüştür. *Can Çekişen Köle* ve *Zafer*, kendilerini okşayarak teşhir eden yirmi *ignudi* ya da Sistine tavanının genç nü'leri kadar karmaşık pagan cinsel nesnelerdir. Bu eserler, ahlâkî alegoriler tarzıyla, sekse dayanan cinsel doğallıklarda kaybolan Spenser'ın *Faerie Queene*'ini andırırlar.

Michelangelo'nun temel ilkesi Apollonca biçim arayışıdır. Figürleri kendi biçimlerine tutunabilmesi için muazzam baskıya tabi olmalıdır. Hem sanatçınınki hem de kendi gözümüz ihtiyatlı ve saldırmaya hazır olmalıdır. Kesinlik ile bozulma arasındaki diyalektik, *Baküs*'deki (1497) kadar apaçıktır. Robert Liebert'in ifadesindeki "ayartıcı erdişi", Michelangelo'nun bir oğlanı andıran şarap tanrısı, havaya kaldırdığı kupasını bize su-

narken düşecekmişçesine sendeler.[20] Fakat ayartıcılığı, cinsellikten daha ötededir. Daha önce de belirtmiş olduğum gibi, Batının heykelciliğinin önemli bir bölümü Apolloncadır. Dolayısıyla sendeleyen Baküs, her şeyi sıvılaştıran kitonyenin ayarttığı Apollonca biçimdir. Toprak ana seslenir. Michelangelo, figürlerinin sanatsal olarak Dionysoscu temayı çözmesinden itibaren Baküs'ü yeniden asla açıkça kullanmamıştır. Clark'a göre, Michelangelo'nun torsolarında "gök gürültüsü gibi hissedilen bir baskı" vardır. Stokes ise hem resimde hem de heykelde "baskı yaratan ağırlık olarak adlandırılabileceğimiz, rahatsız edici bir edilgenlik durumu"nu gösterir. [21] Michelangelo'nun figürlerine baskı yapan nedir? Onun *terribilità*sı (dehşet ya da korku), doğa ananın değişim ve yeniden yaratım çemberinin bütün biçimlerini yok eden kötü cazibesidir. Apollonca çizgi nesnelerin aidiyetini belirtir. Kadınsılığın kendini doğaya teslim etme korkusu, Michelangelo'daki heykel konturuna dair bu ısrarın nedeni açıklayabilir.

Yunan sanatçıların manzaraya kayıtsız kalışı gibi, Michelangelo da erkek figürünü çarpışma alanına dönüştürür. Michelangelo'nun doğaya karşı çıkışı William Blake'inkiyle benzerdir. Her iki erkek saplantılı biçimde, sadece erkeklik tarafından üretilen ve sürdürülen bir dünyanın hayalini kurar. Asabi Michelangelo, bu dünyayı maddileştirmek için kendini abartılı bir büyüklük ve bedeni gücün insafsız yontusuna bırakır. Fakat büsbütün erkeksi olan evren çürüktür. Bir deha tarafından kurulsa bile bu evreni sürdürmenin yolu yoktur. En nihayetinde Michelangelo'nun erkek figürleri, donuk tinsel çekim merkezinden yükselen kadınlığın bulaştırdığı hastalıktan sonra çabalamaktan yorgun düşerek yalpalamaya başlamış ve yardıma muhtaçtır. *Can Çekişen Köle*'nin pornografik niteliği, onun duyusal tıkanmaya teslimiyetinden, isteksizliğinden kaynaklanır. Ernest Hemingway'in sağlam erkeksiliğine benzeyen Michelangelo, transseksüelliğin cazibesiyle mücadele ederken, abartılı erkek âyinlerine ihtiyaç duymuştur. Doğa ana hepimizi hadımlara çevirmiştir.

Michelangelo'da, neredeyse her şey, alttan alta gizli cinsel tacizi içerir. Kadınımsıların *Doni Tondo*'nun Kutsal Ailesinin arkasındaki tepinmeleri, Hıristiyan kontrolünden kurtulmayı amaçlayan paganca bir tutkuyu yansıtır. Sistine *ignudi*, tanınmamış bir kültün üyeliğe kabul âyinlerindeki eziyetli hadımlaştırmayı andırır. Kuşkusuz kısmen olsa da, Botticelli'nin *Venüs ile Mars*'ından ilham alan muazzam *Pieta* bile ölümsüz kadınlık ve fani erkekliğin tablosudur. Arketipik terimlerle, Kutsal Ana kendi oğlunu tüketmemiş midir? İtalyanca'da "efemine" anlamına da gelen *Morbidezza, Pieta*'nın yumuşaklığı ya da modelinin hassasiyetidir. Belki de Medici Şapel'in nü'leri, karabasanlardaki haliyle kadınlaşmış erkeklerle mukayese edildiğinde daha kadınsıdır. Michelangelo'nun cinsel muğlaklıkları, kötülükleri ve korkuları, yinelenen biçimde kovacak formüller üzerine kuruludur.

İnatçı Michelangelo, Batılı estetiğin duyusal kontrole dair en iyi örneğidir. Apollonca bütünlük ve açıklık bağlamındaki sanat nesnesi, doğanın aşırılığı karşısındaki bir protestodur. Nesnelerin çokluğuna kariyerinin geç zamanlarında geri dönen Michelangelo, Maniyerist *Son Hüküm*'de (1536-41), heyecan halindeki bedenler yığınıyla doldurur. Sanatçı tam da bu noktada Apollonca girişimin bayrağını taşımaya başlar. Donatello ve Botticelli gibi kiliseye döndüğünde ise yarıya kadar taşa gömülmüş olan devasa figürlerini ve derisi yüzülerek şekilsizleştirilmiş portresini Aziz Bartholomeo'nun ellerine teslim ederek ayrılır. Apollonca biçim kesintiye uğrar ya da durur. Madde kazanmıştır.

Rönesans Apollonculuğu Floransa'da doğup Roma'ya yayıldı. Bizans üslubu yoluyla Yunan kouros'undan Rönesans İtalya'sına devredilen empatik ve keskin kenarları, başlangıçta eşcinsel bir fikir, kadınsı doğaya karşı çekilmiş bir çizgiydi. Daha sonra genel sanatsal kullanımın malı oldu ve gizli polemikçiliğini yitirdi. Floransa'mn entelektüelliği ve eşcinselliği birbiriyle bağlantılı fenomenlerdir. Floransa'da sanatında genel olarak rastlanan güzel oğlanlara, nefis kadın nülerle dolu Venedik resminde nadiren karşılaşırız. Ticarî Venedik, Floransa gibi filozoflarla ve ilginç tiplerle dolup taşmıyordu. Sanatta, etli butlu Venedikli kadınlar, yarı oryantal cariyeler huşu katan manzaralarda dinlenir – Leonardo'nun sefih taş yontmalarından ne kadar uzaktır. Venedikli personalar ile Venedik'in manzarası aynı derecede heteroseksüeldir. Venedik'in kadın güzelliğine hayranlığı, doğaya direnmekten ziyade teslim olmaya yol açmıştır. O halde bu görünüm şehrin özgün fiziksel karakterinin sonucu değil midir? Sudan damarlarıyla Venedik, denizin doğası ile uyumludur. Venedik halkı ve sanatçıları kadının düşsel akışkanlığını, başlıca kitonyen ilkeyi içselleştirmiştir. Mimari dehanın en üst düzeye ulaştığı Rönesansın Sanat Merkezi, resimde karşılığı olmayan Apollo ve Dionysos arasındaki dengenin ta kendisiydi. Bu dengeyi bozan, en sonunda her yerde karşımıza çıkan kadir-î mutlak Venedik suyu oldu. Şehir çürüdü, sel oldu aktı ve batmaya başladı. Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ü kentin modern yozlaşmasının kaydıdır.

Sağlam yapılı oğlan, Floransa estetiğinde örtük olarak mevcuttur. Bu durum hiç şüphesiz, Botticelli'nin Venüs'ü gibi Floransa'nın küçük göğüslü, uzun ve ince yapılı kadın nülerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Doğurganlık, ne Floransa'ya ne de Atina'ya özgü bir değerdir. Venedik'te kadınsı kıvrımlarda aşırıya kaçılması, Rönesans sanatının en büyüleyici temalarından birisi olan, Floransalı sanatçıların tasvir ettiği erkeklerin hareketli saçlarında izdüşümünü buldu. Michelangelo'nun kaslı *Musa*'sı gibi, esas olarak Batıya ait bir ruh halini yansıtıyordu. Saç renklerinin

böylesine çeşitlilik ve uyumuna sadece çok farklı etnik tiplerin bir harmanı olan beyaz ırk sahiptir. Portre ressamlığı, Avrupalı'nın saçını cinsel personaların muhteşem paletine dönüştürmüştür. Günümüzde olduğu biçimiyle Rönesans'da da biçimli başı ve uzun saçlarıyla güzel oğlanın baştan çıkarıcılığı erdişil ve ölümcüldür. İtalyan Rönesansının meleklerinin tamamı pagan fizikselliğiyle taçlanmıştır.

Yüksek Rönesansın üç dehasının en genci olan Urbinolu Raphael, Floransa'nın gözalıcı homoerotizmini doğurgan kadına doğru geri çevirdi. Noel kartlarından aşina olduğumuz, aydınlık yüzü ve açık kolları ile basit bir köylü kızı görünümlü şefkatli Madonna personasını o yaratmıştır. Sıska, küçük ve de uysal figürleriyle Kuzey Avrupa üslubunu yansıtan ustası Perugino'yu aşmasını sağlayan Leonardo ve Michelangelo, Raphael'in en yoğun biçimde etkilendiği ustalardır. Bununla birlikte, Leonardo ve Michelengelo'da var olan cinsel müphemliğe ve psikolojik çatışmalara Raphael'de rastlanmaz. Şeytanî olanı yumuşatarak ve zararsız hale getirerek, doğurganlığı bir lânet olmaktan çıkarıp nimete dönüştürerek, aslında Keats'in Coleridge'e yaptığını Raphael de Leonardo ile Michelangelo'ya yapar. Raphael gayri iradî de olsa üstatlarını yola getirir. Onun kadınsı hislerinin üzerini örten yarı sıvı niteliğinde eşi görülmemiş parlak renkleri Leonardo'nun asık yüzlü atmosferini açıklar. Bu üç sanatçının günümüze kalabilmiş portre ve oto-portrelerden anlaşıldığı kadarıyla tavır ve görünüşte en kadınsıları Raphael idi. Onun kadına doğru dönüşü, geç dönem Rönesans sanatındaki cinsel kaymayı haber verir.

Maniyerizmde ve Barokta, cinsiyetler Helenistik sanatta olduğu gibi kutuplaşırlar. En başta ele almış olduğumuz Cellini'nin *Perseus*'u, havaya kaldırdığı başından kanlar damlayan *femme fatale* üzerindeki zaferini vurgulamak istercesine palasını kasıklarının hizasında tutar. Bir oto-portre olan Bernini'nin *Davut*'u güçlü yapısıyla erkeksi ve çılgınca hareketlidir. İlk dönem Rönesans Davut'larının erdişi karakteri ve Apollonik ayrıksılığı son döneme özgü terimlerle bir kez daha tarif edilmiştir. Bernini'nin Apollon'u dikenli bir ağaçta kaybolan bir perinin peşine düşer. Başkalaşım Barok yanılsamacılığın Dionysoscu ilkesidir. Bernini, Hıristiyan âleminin başlıca sunağının üzerine düşmekte olan gölgeyi engellemek için dört tane devi, arsızca dalgalanan pagan yılanları kullanır. En önemli Barok eseri olan *Vecd İçindeki Azize Teresa,* Rönesans döneminde Bâkire Meryem'in İsa'yı doğuracağının müjdesini alışının kutlanmasına gönderme yapan bir cinsellik parodisidir. Bu eser, silâhını kuşanmış erdişiyi yalnızca tahrik edici bir yatak odası fantezisine dönüştürür. Orgazm halindeki kurban Dionysoscu bulutun üzerinde gezintidedir. Böylece kadın bütün o titreşen içselliğiyle sahnede başköşeye geçer.

6
Spenser ve Apollon
The Faerie Queene

İngiliz edebiyatı, sanat tarihinin üstün yapılarından biridir. Bu edebiyat, Ortaçağlardan modernizme kadar bütün yazar kuşaklarına hayat veren algısal bir akış olarak hem müzik hem felsefedir. İngiliz edebiyatının kendini göstermesi Rönesans ile başlar ve tek bir adamın, Edmund Spenser'ın yaratısıdır. Spenser'ın epik şiiri *Faerie Queene* (1590–1596), heykel ve resmin İtalya'da neden olduklarına, İngiliz Rönesansı için yapmıştır. Spenser, Botticelli'nin mirasçısıdır. Apollonca geleneğin keskinliğini sezgisel olarak kapan Spenser, İngiliz edebiyatını Batılı cinsel personaların kadim hanedanına dâhil eder. Kısmen VIII. Henry'nin Katolik tasvirlerini imha ettirmesinin bir sonucu olarak, İngiliz Rönesansı portre sanatı dışında güzel sanatlarda zayıftı. Spenser, İngiliz resimselliğine şiirsel biçimde yeniden hayat veren kişidir. Shakespeare ile başlatırsak, sonraki yazarlar üzerindeki etkisi ölçülemez büyüklüktedir. İngiliz edebiyatının hayranlık verici karmaşıklığını edinmesi, Spenser'ın kendine, kendisine karşı verdiği mücadeleyle ortaya çıkmıştır. Örneğin, Romantik şiirin kitonyen daemonikliği, *Faerie Queene*'deki gizli bastırmaların bir meyvesidir. Bunun, Coleridge'den Poe'ya, ondan Baudelaire ve diğerlerine elden ele nasıl geçtiğini göreceğiz. Spenser, doğa, toplum, cinsellik, sanat ve iktidar üzerine derinlikli bir düşünmeye dönüştürdüğü İngiliz şiirinin sanatsal kelime dağarcığını icât etmiştir.

Şu ânda, *Faerie Queene* İngiliz kürsülerinin ıssız sahillerinde karaya vurmuş koca bir balinadır. Spenser, kendisini anlaşılması zor yorumların örtüsüne saran eleştirmenlerinin tutsağıdır. Rönesans'ı konu edinen çalışmaların gereğinden fazla akademik uzmanlaşma konusuna dönüşmesi üzüntü kaynağıdır; bu renkli çağ çok dilli dipnotların kördüğümüne indirgenmiştir. Birbirinden farklı sanatları ya da ulusları tek bir referans çerçevesine yerleştirme çabaları inatçıdır. Spenser ile Shakespeare bile pek nâdir birlikte ele alınır. Ahlâkî uyuşturucular aracılığıyla öğretilen *Faerie Queene*, birçok öğrenci için tam anlamıyla ziyan edilmiştir. Lâkin, şairlere hitabında Spenser, bir vaiz olarak değil ozan olarak konuşmuştur. Ve ozanlar esin perisini bir kez çağırdılar mı, ağızlarından ne çıkacağını kendileri bile her zaman bilmez.

Bilginler, İngiliz edebiyatını Chaucer ile başlatır ve Spenser'ı da onun takipçileri arasında sayarlar. Oysa İngiliz edebiyatı, Chaucer'ı takip etseydi, tamamen ulusal bir edebiyat olarak kalırdı. Fakat ben, Spenser'ın ancak Chaucer'ı terk ederek ve de onun etkisini kökünden kazıyarak İngiliz edebiyatını bir dünya edebiyatı sınıfına yükseltebildiğini iddia edeceğim. Spenser'a ilk ününü kazandıran Chaucer etkilenimli *Shepheardes Calender* (1579) ile aynı yıl kaleme almaya başladığı *Faerie Queene* arasında büyük bir üslup kayması vardır. Çırak Vergilius'un uyarladığı pastoral şiir [eglog], pagan bir türdü, oysa *Shepheardes Calender*'deki tonlama ve ayrıntılar ortaçağ Hıristiyanlığına aittir.

Castiglione'nin aristokratik ideallerinin bir savucusu olan Sir Philip Sidney ile dostluğu ve *Faerie Queene*'i kendisine adadığı kraliçeye olan hayranlığı sayesinde Spenser, Batılı cinsel personadaki örtülü mistik güç hiyerarşiciliğini yeniden uyandırır. Apollonca güzelliğin mutluluk saçan yasaları, kitlelerin I. Elizabeth'i yüceltilmesi sayesinde dirilmiştir. Onun katı seremonik mücevherlerle donatılmış portreleri birer Bizans ikonudur. Donatello'nun heykelinden ve Botticelli'nin Bizans sanatına dayanan sert hatlarından söz etmiştik. Spenser, Botticelli'nin eserlerinden bazılarını biliyordu: haberdar olduğunu ve hattâ *Faerie Queen*'deki önemli bir cinsel sahnesinin Boticelli'nin *Venüs ile Mars*'ına örnek alarak yazıldığının Spenser ile ilgili eleştirinin en eski gözlemlerinden biri olduğunu biliyoruz. İtalyan sanatının kopyaları, genelde İngiltere'ye Apollonca hatları öne çıkartan ve hattâ orijinalinde olmasa bile esere bu kontürleri katan yeni bir teknik olan gravürler biçiminde gelmişti. *Faerie Queene*, onun haşinliği, ikonografisi, yoğunluğu ve sert konturlarından yoksun olan Ariosto da dâhil, Spenser'ın Orta Çağ ya da Rönesanstaki kaynaklarından hiçbirinde bulunmayan Apollonca bir parlaklığa sahiptir.

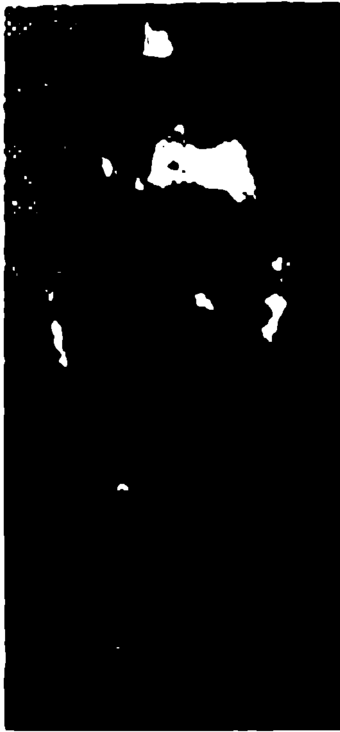
Hıristiyan Chaucer'ı yenmek için *Faerie Queene* pagan üsluba döner. Benim komedi kuramım, Oscar Wilde'ı Spenser ile aynı kendini beğenmiş Apollonca çizgiye yerleştirir. Chaucer'ın komik personası, galiba yalnızca benim hoşlanmadığım Charlie Chaplin'in *Yumurcak*'ını andırır. Chaucer'ın hümanizmi, sıradan insanın müşterek zayıflıklarını ve acizliklerini, dolayısıyla günlük karmaşayı gösterir. O, kendisini takdir edenlerin suçlarını bağışlar. Onun teolojisinde, endişe ve korku yoktur. Chaucer'ın eğlencesi göz kırpmalar, kıkırdamalar ve dürtüklemelerle tamamlanmıştır. Kalpten gelen samimiyeti tüylerimi diken diken eder. Spenser bir hiyerarşisttir, ama Chaucer bir popülisttir. *Faerie Queene*, Wilde'ın *The İmportance of Being Earnest*'ı gibi, içerik ve biçim olarak aristokratiktir. Chaucer ve ona bugüne kadar devam eden ilgi, *teni olumlar*. Tabiî Apolloncalık doğaya, gözün çizdiği düşmanca hat aracılığıyla direnebilir. Bana göre Chaucer okumak, tatarcıklar tarafından ısırılırken sinekleri kovmaya çalışmak gibidir. *Sıkıcı bir söz kalabalığı*; süslü Gotik kıvrımlar ve kanat çır-

pışlar. *Canterbury Hikâyeleri*'ndeki portreler, Kuzey Avrupalının hoşlandığı elyazısı tezhiplerini çağrıştırır. Greko-Romen terimlerle söylersek, bu cilveli, zahmetli bir üslûptur. Ortaçağ sofuluğunun yüzünde güller açtıran işbilir Chaucer, mutlakçılığa ve de radikalliğe bütün koşullarda karşıdır. Fakat idealize edilmiş Apollonca tarz, Eski Mısır Krallığı'nın ilk abartılı mimariden itibaren mutlakçı ve radikaldir. Batının büyüklüğü, mantıksız, çılgın ve gayrî insanidir.

Devrimci Spenser, bir hamleyle İngiliz şiirine bakışı dâhil eder. Horatius'un, şiir bir resim gibi olmalı teorisi Rönesans'da fazlasıyla tartışılmıştı. Fakat Spenser daha öteye gider. A.C. Hamilton'ın haklı ısrarına bakarsak, imge alegori kadar can alıcıdır.[1] Saldırgan göz, *Faerie Queene*'in kavramsallaştırıcı gücü ve büyük fikirlerin esasıdır. Saldırganlığın ilk teorisyeni, Hobbes, Sade, Darwin, Nietzsche ve Freud'dan önce Spenser'dır. Daha önce sadece Leonardo ile Michelangelo diriltilmiş bakışın ahlâkî problemi ile mücadele etmişti. Spenser'ın pagan gözü, Chaucer'ın içten samimiyetini İngiliz şiirinin dışına atar. Sinematik bir ozanın yeri Homeros'tan beri boş. Spenser'da keskin görüş alanı, bir filmin epik başarısını ve projektör alanını tarayan ışık demeti hakkında önceden fikir verir. İtalyan resminde perspektif aracılığıyla açılan seküler mekân, *Faerie Queene*'in geniş arkaplanı ile karşılaştırılabilir. Spenser'ın karakteristik unsurlarında, çok uzaklardaki şövalyenin zırhını parlatan ışığı yakalamak önemlidir. O kimdir ya da nedir? Sahnenin eksiklikleri tamamlanana kadar asla bir şey öğrenmeyiz. Spenser da en az Donatello kadar orta çağ zırhının Batılı pagan kimliğin bir aracı olduğunu anlar. Spenser, geleneksel tekniklerle taştan yapılmış Firavun Kefren'den, modern metal kutularına ve otomobillerine kadar Apollonca bir zanaatkârdır.

Spenser'da kişilik silâhlıdır, saldırganlıkla şekillenmiş bir mamuldür. *Faerie Queene*'in teması, Michelangelo'da benliğe dair kesinlik ve bozulma arasındaki bir çelişkide temellenen unsurla aynıdır. Rönesansta cinselliğin özgürleşmesi tehlikelidir. Şimdi doğadaki eski konumuna dönen ve her kayrada bekliyor olan barbarca güç Ortaçağ Cehennemine emanet edilmiştir. Kişiliğin keskin sınırlarının yaratıcısı olan Batılı göz, bedensel güzelliğin cazibesine kapılarak iradesizliğin içine çekilmektedir. Röntgencilik, salınımlı Spensercı gözün sapkınlığa dönüşen taktik savunmasında kendi özerkliğini muhafaza etmenin aracıdır. Musevilik bu ikilemden, aklın sözünü yüceltip gözü savuşturarak kurtulur. Fakat pagan sanatı Filistin'i terk edişinden itibaren sindiren Hıristiyanlık, kendisine aykırı olanı parçalamaya devam etmiştir. Rönesans edebiyatının neredeyse her sahnesinde Spenserca röntgenciliği kullanan *Hamlet*'e kadar en yetkin eser olan Spenser'ın *Faerie Queene*'i, Batılı gözün ahlâkî dinamiklerini derinliğine incelemiştir.

Faerie Queene'in vücut bulduğu Apollonca hat, Mısır ve Yunanis-



28. *Savaşa Hazır Homogeneous*, Almanya, 1580. Anton Peffenhauser, Augsburg.

tan'dan kaynaklanmış, oradan Donatello, Botticelli, Michelangelo dolayımıyla Blake ve Shelley'e, sirayet edip Rafael-öncesi hareketine bağlı ressamlara ve Oscar Wilde'a gelir. Batı sanatının ve düşüncesinin içeriyor olduğu unsur, sinemada yeniden hayat bulur. *Faerie Queene*, sinemayı Batı'nın temel ilkesi aracılığıyla yaratır: Görmek bilmek, bilmekse kontrol etmektir. Spenserca göz keser, yaralar, tecavüz eder. Sanatçılar Vasari'den başlayarak, Wölfflin'in tonlamacı üslubunun uygulayıcıları olarak renkleri ustaca kullananlar ve teknik ressamlar halinde ayrılmıştır. On dokuzuncu yüzyılda bu iddia, Blake'in chiaroscuro'yu* çamur olarak reddettiği ve Delacroix'nun kaba fırça darbelerinin Ingres'in temiz çizgileri karşısına çıkmasıyla yeniden parlar. Spenser'da sanatçı kalemi nüfuz etmek için kullanır. Spenser'da birçok karakterinde görünmeyen Apollonca üslubun gizlediği ortaçağ zırhı, Botticelli ile doğrudan ilişkilidir. Batılı şahsiyet Spensercı zırhta, sabit ve farklı, kaynaştırıcı ve ışıltılı olarak tahayyül edilmiştir.

Zırha tutkun *Faerie Queene*'in cinselliği ve büyüleyiciliği, onu *Hacı'nın Yolculuğu* (1678) gibi kendisinden sonra ortaya konan daha sâdık bir Protestan eserden ayırır. Aşağısı, yukarısı: Spenser dinsel oyunları andıran alegoriyi, Bunyan'ın mutfağında açıkça ortaçağ biçimine dönüştürür. *Hacının Yolculuğu*, İncili en basit imge ve en basit mesaj arasındaki bir yol aracılığıyla doğrudan ve cezbedici bir biçimde çözmemize izin verir. Fakat Protestan bireyselliği, aldatıcı *Faerie Queene*'deki pagan estetiği tarafından gasp edilir. Greko-Romen düşünceki imal edilmiş görülebilir ayinsel şahsiyetin sıkça tasarlandığına Bunyan'da bulunmasa da Spenser'da rastlanz. Zırh, Apollonca sonluluğun ve kendini içermeye işaret eden ahlâkî güzelliğin Spensercı dilidir.

* ışık ve gölge etkisine vurgu yapan, üç boyutlu nesnelere hacim kazandırmak için kullanılan teknik, -*ç.n.*



29. Yunan Tolgası. Korint Tipi, MÖ yedinci yüzyıl sonu, altıncı yüzyıl başı.

Spenser'ın, manzaralı ıssız boşluklarda yalnız dolaşan gezgin şövalyeleri, Apollon'un doğaya düşmanlığının yinelenmesidir. Batı. Apollonca sanat nesnelerini daima savaşın kucağından almıştır. (*Resim 28*). Homeros kahramanlarının tunçtan kabuğu, Batı iradesinin katı, erkeksi iskeletidir – Amerikan futbolunu incelediğim izleyen çalışmamada bu konuya döneceğim. Odysseus'un Ithaka'sında savaş âletleri, ziyafet mekânlarında sergilenirdi. Ortaçağda kalkanlar, Rönesanstaki resimler gibi klan kimliğini gösteren işaretleri taşırdı. Hanedan arması-simgesi, Mısır kabartmasında bir başka imtiyazlı mekândır.

Batı kültürü, sert parlak yüzeyleri daima saplantı haline getirmiştir. Örneğin, yassı yanak koruyucuları ve anahtar deliği şeklinde göz boşluklarıyla seçkin Korint tarzı Yunan savaş tolgası, dik dik bakan kafatasını andıran düzgün şekliyle ürkütücü bir üstün benliktir (*Resim 29*). Buna karşılık Doğunun zırhı, basık, kavisli ve girintili çıkıntılıdır. Asya sanatı, katı erkek çizgiler yerine kadınsı kıvrımları temel alır. Doğunun zırhının biçimlenişi organiktir, ama Batının zırhı teknolojik olarak doğadan uzak durmakta ısrarlıdır. Batılı asker, çelikten adımlarla yürüyen bir makinadır. Japon Samuray, kıllı ve tombuldur; zırhı bitkilerle kaplanmış bir gebe gibi görünür. Yarı yarıya kamufle olan Samuray, *Faerie Queene*'in yeni tinsel fikirler edinemeyen, yapraklarla kaplanmış haliyle şövalyesi Artegall gibi, kadınsı doğası yeniden ortaya çıkar.

Mısır ile Çin'in imparatorluk mezarlarını karşılaştıralım. Granitten lahitleri içinde firavun mumyaları ya da Tut'un altın kakmalarla örülmüş olan tabutları, baştan ayağa kaynaşmış, ağır ve sağlamdır. Oysa Çin hükümdarlarına defnedilirken giydirilen parlak yeşimden balık pulcukları gibi ilmek ilmek örülmüş elbise, parıltı içindedir. Batının Apolloncalığı kendini ele vermeyen, nüfuz edilemez, sert ve parlaktır. O, sonun estetiğidir. Donald Keene, Japonca söz dizimlerini, "giderek gözden yiten ince bir duman tabakası",[2] asılı duran sözel parçacıkların buğusu olarak tanımlar. Öte yandan sözcükler, Japonca söz dizimleri ele avuca sığmaz. Hattâ Japon uzmanlar, Batıda kabaca fallik totem olarak kabul edilen kılıca, yüzlerce kıvrımlı tabaka halindeki şiirsel manzarayı yansıtan bir içsellik

yüklerler. Batının zırhı ayrılıkçıdır; benliği kendinden, benliği doğadan ayırır. Spenser'ın zırhı Apollonik dışsallığın, çekişmenin ve güneşe doğru uyanışın bir sembolüdür. O, kalıcı görülebilikten başka ve zırhını kendi cinsel dürtülerine karşı kuşanmış personayı korur. *Faerie Queene*'de gizlenmiş olan doğa, sessizlik ve teslimiyetin öldürücü baştan çıkarıcılığıyla her yerdedir.

Faerie Queene'de silâhlar ve zırh, erkeğin kendini savunmasını ve cesaretini sembolize eder. Biz kahramanların böyle niteliklere sahip olmasını umarız. Fakat Spenser bu nitelikleri, doğruca zamanımıza seslenen bir yolla kadın kahramanlara kadar şekilde genişletir. Onun silâhlanmış Amazonlarından Belphoebe ve Britomart, edebiyatın en etkili kadınlarındandır. Daemonik kadın gücünün alışıldık arketipik temelini dışlayan Spenser, kadın kahramanları Apollanca melekler olarak tahayyül eder. Böyle bir şey Yunanlı Artemis'den beri yapılmamıştır. Spenser, Rönesansın yeni kültünü, evlilikte aşkı yaratır. C. S. Lewis'in gözlemlediği gibi, Spenser'ın "evlilik romansı", orta çağın saraylı aşkı olarak "yetişkin romansı" ile yer değiştirir.[3] Şairler, Rönesanstan önce karıları için değil, metresleri için şiir yazarlardı. Evlilik faydacı bir aşk ilişkisiydi ve sanatla asla ilişkilenemezdi. Elizabeth, Bâkire Kraliçe, huzurun korunması amacıyla saltanatı boyunca evlenmeye teşvik edilmişti. *Faerie Queene* evliliğe doğru hareketlenmiştir, fakat asla erişememiştir (şiir Spenser'ın bu hırslı planındaki önemsiz bir parçadır). Elizabeth ve İngiltere'nin görkemli günlerini başlatacak hanedanlığın yolunu, kadın şövalye Britomart'un, Artegall ile evlendirilmesi açacaktır.

Britomart'ın annelik kaderi, Rönesans için bütünüyle yabancı bir imgeyi takdim eder: Spenser'ın Yüce Şövalye olarak adlandırdığı cömert Ulu Ana. İtalyan sanatındaki erdişilerin çoğunlukla güzel oğlanlarla ifade edildiğini ve Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı ya da Michelangelo'ın *Gece*'sindeki gibi baskın kadınların kötücül ya da kısır olma eğilimi taşıdıklarını gördük. Şaşırtıcı çeşitlilikleriyle Shakespeare'in personalarında bile yaratıcı kitonyen kadınlar pek azdır. Spenser'm malum Ulu Ana ilgisi, kural dışıdır. Ulu Ana, Cellini'nin *Perseus*'un kaidesini Efesli Artemis ile süslediği ve bozguna uğrattığı yerde, Spenser tarafından övülür. Britomart, Artemis'in gelişimini tersine çevirir: O Apollonca ergen, erdişilikle başladığı yolculuğunu, tarih öncesinin ana tanrıçası olarak sona erdirir. Spenser'ın Ulu Anası, onun kadim habercileri gibi, daima çift-cinsiyetli olmuştur. Venüs'ün tapınağında, Atargatis ya da Dea Syria'nın Roma heykellerini andıran bir ikili yılan olan put, her iki cinsiyetin cinsel organlarını gösterir. O, "hem erkek hem kadın", "baba ve ana", sadece kendi başına dölleyen ve gebe kalandır. (IV.x.41).[4]

Spenser'ın cinsel mitolojiyi yeniden biçimlendirişi gözüpek, orijinal

ve belki de desteklenemez niteliktedir. *Faerie Queene*'deki en büyük destansı arayış, bizatihi Spenser'ınkidir. O, doğurgan olanı daemonik lekesinden arındırmak istiyordu. Spenser'ın Rönesansçı evlilik ideali, onun evliliği destekleyen iki meşhur gerdek şarkısındaki türle benzerlik gösterir. Fakat daha saldırgan cinsel personalar ile şimdiki epikte ise, doğa böyle kolayca kapsanamayacaktır. *Faerie Queene,* Spenser'ın kendi imgelemindeki yarılmaları onarmayı dener. Aslında denemek istediği, Babil Fahişesinin kokuşmuş şarap kadehini Kutsal Kâseye dönüştürmektir.

Spenser'ın en militan Apollonca tanımlama aracı iffettir, yani şahsiyetin kendi kendisiyle zırhlanması. Aziz Augustinus nefse hâkim olmayı "benliğin bütünlüğü" olarak adlandırır.[5] *Faerie Queene*'de erdemin anlamı, kişinin görülebilir biçimi muhafaza etmesidir. İnsanlar âleminde biçimsizlik ya da iffetsiz biçim değiştirmeler, gayri ahlâkidir. Yalnızca şer karakterler (Archimago, Duessa, Guyle ve Proteus) biçim değiştirir. Kahraman Prens Arthur, başkasına ait olayları değiştirebilecekken, kendisine ait olanı asla başkalaştırmaz. Melez varlıklar (yarı köpek, tilki, ejderha, acuzeler) daima kötüdür. Bana kalırsa bu durum, Spenser'm, eserin ilk baskısından sonra metinlerde anlaşılmaz biçimde vazgeçtiği beş "Hermafrodit dörtlükle" olan sıkıntısını izah ediyor. Amoret ve Sir Scudamour, birbirleri içinde eriyip, hermafrodit bir Roma heykeli görüntüsü edininceye kadar kucaklarlar. Spenser'ın bu dörtlüklerden vazgeçişi, biçimin sınırlarına günahkârca girip, bizzat saptadığı Apollonca yasaların kutsallığını bozması ile izah edilebilir. *Faerie Queene*'deki bozma dehşetlidir. "Çarpık" ve "biçimsiz" sözcükler tekrarlanır. İnsan biçimi, Ölçülülük Gösterisinin anatomik mimarisi olarak paradigmatiktir (II. ix). Belphoebe ile Britomart'un, –aristokrat düzenin efendileri olarak Olymposlu tanrılardan saçılan ışıkla aynı olan– kendi üretikleri o alevin ışığındaki radikal özerklikleri, iffeti karakterize eder. Beden, Spenser'da beden, bir toplumsal tam veridir. Apollonca aydınlık ve bütünlük, sanat, politika ve ahlâkın biçimidir. Gözün duruluğu, varlığın saflığıdır.

Kraliçe I. Elizabeth-ilhamlı Amazonlar yani Belphobe ile Britomart, *Faerie Queene*'nin muazzam cinsel personalardır. Dörtlüğü tuhaf altınımsı bir ışık istilâ eder. Aquinaslı Thomas, "parlaklığı ya da saydamlığı" güzelliğin birincil niteliğine dönüştürür.[6] Eliade, Vişnu'yu anlatırken, "Gizemli halleriyle mükemmel varlıklar ışıklar saçar" der.[7] Burckhardt, İtalyan Rönesansı'nın ideal saç renginin sarı olduğunu belirtir. Tabiî Spenserca sarışınlık kozmetik değil, ahlâkî bir ilkedir. Belphoebe ile Britomart'ın hanedana dayalı sarışınlığı üst-tabakanın hermafroditlikleriyle paraleldir. Dorlu otoriter Apollon, buzdan– sarışındır. Belphoebe'nin Apollonca sarışınlığı saydam, sert ve berraktır. *Faerie Queene* yekpare, "camdan bir dünya", görsel materyalizmin bir fikridir (III.ii.19).

Işık sarışın biçimleri delip geçer gibi göründüğünde, madde ile ruh arasında bir yerde durur gibidir. Yüce Ermiş Gregory, Roma'da sarışın Britanyalı oğlan köleleri görünce "Onlar Angli değil, birer melek" (*Non Angli sed angeli*) diye haykırır. Belphoebe ile Britomart beden yapılarıyla, Botticelli'nin Venüs'ü gibi Parlak Afrodit'tirler. Bütün melekler narindir. Spenser'ın, annelik siluetini bastıran dişi melekleri, cinsel belirsizliğe yaklaşımıdır. Kadın kahramanlarının sarışınlığı, bir uçtan bir uca geçtiği ışıkta yoğunlaşmış ve öngörülmüş bir prizmadır. Objet d'art olarak Olymposlu tanrıların ışıltılı haliyle, Kenneth Burke'in gördüğü gibi, "hiyerarşik güdüsü"yle Hollywood cemiyetinin ihtişamı aynıdır. [8] Otuzlu ve kırklı yıllarda hafif parıltılı bir hale içinde görüntülenen film yıldızlarının fotoğraflarında Spenservari bir ihtişam vardır. Onlar ekonomik buhran ve savaş çağının karanlığındaki aristokratlardır. Kameranın idealize eden gözü, onlara Apollonca bir güç ve mükemmellik katar. *Faerie Queene*'in Amazonları ışık saçar, onlar ise hiyerarşik bir dürtünün ürünleridir. Bu şiir, İngiliz Rönesans edebiyatının genelinde olduğu gibi ilhamının toplumsal düzene saygıdan almıştır.

Spenser ve Shakespeare, personalar kendi seçkin topluluklarındaki yıldız rolünü güzel kadına ve erdişiye verirler. İngiliz Rönesansı, bu noktada İtalyan Rönesansından hızla ayrılır: Kadınlar İtalyan imgeleminin merkezinde değildir, fakat Caterina Sforza ve Isabella d'Este gibi inatçı ve eğitimli kadınların varlığı da yok sayılmamıştır. Müze ve konaklara tıkıştırılmış İtalyan portrelerinde, kadın ve erkeğin temsiliyeti arasındaki çarpıcı uyumsuzluk dikkat çekicidir. İtalyan erkekleri ile oğlanları hayat dolu ve büyüleyicidir, ama kadınlar durgun, duygusuz, hattâ aptaldırlar. Kadınsı geleneklere göre tıraşlanmış olan kaşlar ve yuvarlak alın bile kadına yardımcı olamaz. Bu farklılık, Raphaelo'nun Angelo ve Maddalena Doni'nin ya da Piero della Francesca'nın Urbinolu Dük ve Düşesinin ikili kaplama portrelerinde gayet barizdir: Erkekler tamamıyla gelişmiş şahsiyetlerdir, lâkin eşleri sabit ve mülayimdirler. Sadece saygıdeğer kadınların eğlenmek için poz veremeyeceğinden değil, bunda bir Plotina etkisi de vardır: Bir hanımefendi kendisini bir tek persona ile sınırlar. Edeplilik, ifadesizliktir.

Spenser ve Shakespeare bütün bu mülahazaları kapı dışarı eder. Onlar buyurgan, havaî kadınlara tutkundur. Onların zamanında İngiltere, bira bardaklarını masaya vuran ve soylularının kulaklarını çeken evlenmemiş karizmatik bir kadın tarafından yönetilmekteydi. Baş nâzırı Lord Burghley, kraliçenin "bir erkekten daha fazla erkek ve (gerçekte) bazen de bir kadından daha az kadın" olduğunu söyler. Maniyerizmin egemenliğine dek gerçek hayattaki saldırgan kadın İtalyan sanatına girmemiştir. Örneğin Bronzino, kadın şair Laura Battiferri'nin erkeksi görünümünü, yaptığı bir söz oyunuyla "içi demir, dışı buzdan" biçiminde tarif eder. İngilte-

re'ye gelince, öfkeli kadınların takdir edilmesi, Püritenliğin hızlı yükselişi yüzünden Rönesanstan sonra varlığını sürdüremedi. On sekizinci yüzyılın başlarına ait asil kadın portreleri, sabit ifadeli ve cinsellikten uzak görünümleri ile İtalyan Rönesansı'nı çağrıştırır. Tabiî *The Rape of Lock*'tan bildiğimiz haliyle, Amazonlar Augustan salonlarına tekrar dönmeye hazırlanıyordu.

Güzel oğlan İtalyan Rönesansı'nın sembolüdür, İngiliz Rönesansı'nın sembolü de özgürleşmiş kadındır. Özgür kadını *Faerie Queene*'de bağımsızca hareket ederken görürüz. Burada tabiî ki İngiliz kadınlarının gerçek hayatından değil, sanatsal yansımalarından söz ediyorum. Fakat sanat, aşkın ve kadimdir. Sanat, bütün hakikatlerin en berrağıdır. Belphoebe, *Faerie Queene*'de ansızın ilahi bir tezahürle belirir. Spenser, ona sanatta teatral sunuşun en büyüleyici örneklerinden birini atfeder. Hikâye eylemi dermansız kılmıştır, görünüşü on dizeden oluşan uzun dörtlüklerde özenle tasvir edilir. Apollonca bakış mekânda kilitlenmiştir. Şâyet o gözlerimizin önünde donmuş bir film karesiyse, ruhanî durağanlık ve sessizlikteki imtiyazlı bir momenttir.

Ormanda yalnız yaşayan avcı Belphoebe, *Aeneid*'te Diana kılığındaki Venüs'ü hatırlatır. "Amazonların Kraliçesi" Penthesilea'ya benzer. "Keskin bir domuz-kargısı" ile yay ve "çelik temrenli oklarla dolu" bir sadak taşır. Yüzü "ışık saçan bir meleğin bu dünyaya ait olmayan portresini" andırırcasına gül pembesi ve zambak beyazıdır. Fildişinden bir yüz. "Korkunç Majestelerini" yansıtan gözleri şehveti bastırılmış "ateşten ışıklar" saçar. "Altından teller gibi dalgalanan" dağınık ve çiçeklerle bezenmiş uzun sarı saçları rüzgârda savrulur – bizim nezdimizde bu görüntü, Spenser'ın, Botticelli'nin *Primavera*, *Venüs'ün Doğuşu* ya da öteki tablolarını bildiği duygusu yaratır. Belphoebe'nin üstünde, yıldızlar gibi parıldayan altından süslemelerin serpiştirildiği, ak ipekten plili bir tunik giymektedir. Eteğinin püskülleri altındandır. Yaldızlı çizmesi altın, mine ve değerli taşlarla bezenmiştir. Bacakları "Tanrıların tapınağını" destekleyen "mermerden sütunlar"a benzer (II.iii.21–31).

Belphoebe metne gömülü bir heykel görüntüsündedir. Spenser'ın müsrif, Boiardo, Aristo ya da Tasso'nunkilerden çok daha uzun olan açıklamaları, Bizans ikonlarının özgünlüğünü ve ileri stilizasyonunu yansıtır. Belphoebe, Bizanslı Elizabeth'dir. Aynı zamanda yüksek klasik simetrisi ve kütlesiyle matematiksel bir ölçüdür. O, Amazonlara has ak ve altın rengi debdebesi nedeniyle Parthenon'daki altın ve fildişinden yapılmış Athena kolozyumunu çağrıştırır. Her bir ayrıntı ve kenar olabildiğince derin oyulmuştur, çünkü Spensergil şahsiyet, inatçı doğanın yontulmasıyla oluşturulmak ve hazcılığın ya da yorgunluğun sonucundaki bitkinlik ve aşınmadan korunmalıdır. Belphoebe'nin altın rengi karışık saçları ile elbisesi, Apollonca düzenden yükselen yüce varlık zincirinin kategorileri ve

alt kategorilerine tekabül eder. Belphoebe'nin üstün görüşü, bizim Apollonca bilincimiz, saldırgan pagan gözümüzdür. O, Batılı nesneleştirmenin şaheseri, tüm dokunuşları aklıyla geri püskürten bir cinsel nesnedir.

Belphoebe, düşsel bir görüntü gibi görünür ve kaybolur. Spenser doğumu ve eğitimine dair bilgileri sonraki kitaba saklar. Belphoebe İkinci Kitapta, hiyerarşik gücün beklenmeyen gösterisi olarak biçimsel ve soyuttur. O belki de saygınlığı, asaleti ve *areta*sıyla [sarp dağlar sırası], Medina ve kardeşlerinin önceki kıtadaki meselenin ideal ölçüsüyle canlı bir illüstrasyona benzetilebilir. Belphoebe, sanat ve doğa, kadınlık ve erkeklik arasındaki aşırılıklara aracılık eder. Adının anlamı "güzel Diana"dır. O'nun taşıdığı silâhlar, erkeklere has "Öldürücü âletler"dir (II.iii.37). Onu çoğunlukla, ele geçirmek istediği avının geride bıraktığı kanlı izleri takip eden kana susamış bir avcı olarak görürüz. O, saplantılı, alelâde gösterişsiz heyecan isteği, fizikî ilişkiden sakınması nedeniyle korku salan ve "Destansı [*heroick*] kaygıları olan" bir Kadındır. Yaralı Timias'ı bulduğunda, "yufkalaşan yüreğine ateş düşmüş ve alışılmadık bir acının" merhametiyle ilk kez dokunmuştur. (III.v.55–30). Onun yaralarını bile ciddiyet ve mesafeli bir halde sarar. O, Roland Barthes'ın kendisinde kişilik dışılığın arketipini gördüğü dondurucu ve bilinemez [Greta] Garbo kadar nüfuz edilemezdir.

Belphoebe'nin iffeti, hiyerarşik bir yalnızlık biçimidir. Proklus, "Saflığın garipliği, daha mükemmel olan doğaları daha alt düzeydekilerden ayrı tutmaktır" der.[9] Apollonca evrenin tahakküm ve itaat üzerine kurulu doğası, duygusal bağlanmaya cevaz vermez. Soğuk ve kendini tamamlayan Apollonca erdişi, kendini sessizlik ya da dilsizlik duvarının arkasında yalnızlaştırmıştır. Bu narsisist fenomen, Yunan'ın güzel oğlanında, Mann'ın gizemli Tadzio'sunda ve Melville'in kekeme Billy Budd'ında da görülür. Bu, Belphoebe'nin cümlenin ortasından çıkan gösteriş alışkanlığının garipliğiyle karşılaştırılabilir. *Faerie Queene*'deki Apollonca tarzın coşkusu, erdemli karakterleri bir şekilde zor anlayan karakterlere dönüştürme eğilimindedir. Örneğin Belphoebe'de daha sıkıcı konuşmalar aktarılmıştır. Belagat, Umutsuzluğun şuh ahengi gibi, şeytanî karakterlere özgüdür (I.ix.38–47). Spenser, gürültülü manasız söz anlamındaki "zırvalamak" kelimesini bulmuştur. Birinci kıtada, kendi sözlerini resimsel *Faerie Queene*'de püskürtür. Belphoebe'nin ardından Timias ile maceraları doğal bir halde anlatılır: İlk girişindeki huzurun aksine gücü zayıflamış mutluluk kaybolmuştur. Artık Spenser, çevresine Apollonca ışık yayan Belphoebe'yi terk etmiştir, çünkü Amazonlu özerkliğini yufkalaşan yüreği nedeniyle kaybetmiştir. Olymposluların boşlukla çevrelenmiş aklından, insanî acıların âlemine süzülür.

Münzevileşen Belphoebe, *Faerie Queene*'in temel davasından durur. Fakat Apollonca emsali olan Britomart, kitabın tümü ve daha çok da

Belphoebe'ye sadakati nedeniyle temel karakterlerdendir. O, efsunlu kargısıyla iffettir, şiirin yenilmez olan tek şövalyesidir. Onu ilk olarak, erkek olduğunu düşünen Prens Arthur ile Guyon'un düşmanca bakışları sayesinde görürüz. Tepeden tırnağa silâhlanmış bu savaşçı, onların aynadaki yansıması gibidir. Bu sahneden sonraki çarpışmada Spenser, bizi de kandırırcasına Britomart'tan "bir erkek"ten bahsedercesine söz eder. Sonrasındaki bize, Britomart'ın gerçek cinsiyetini açıkladıktan sonra, merakla izlediğimiz kargı döğüşünün geri kalanında ise nihayet ondan "kadın" diye söz eder (III.i). Bu perspektife dayalı transseksüel hileyi iki kez daha kullanır: birincisi Britomart'ın Malbecco'nun evine yaklaştığı, diğeri ise Artegall'a meydan okuyup, bozguna uğrattığı bölümdür (III. ix. 12; IV.iv. 43). Spenser'ın karakterlerin adlarını bizden saklamasında olduğu gibi, cinsiyetler üzerine yaptığı kurallı elçabukluğu, doğasındaki algılama ve kimlik problematiğini kısmen sezdiğini gösterir.

Şiirin önde gelen erkeklerini paylayan Britomart, şövalyece yiğitliğin kusursuz timsalidir. Spenser onun ikili cinsel doğasını şöyle özetler: "Çünkü hoş zarafetle doluydu / Ve onunla karışmış erkeksi dehşetle" (III.i.46). Göze hoş gelse de ruhu zapt ederek hem aşk hem korku uyandırır. Bu tam anlamıyla paganca bir sentezdir. Belphoebe gibi Britomart da, meleksi ışığıyla gözleri kamaştırır. Daha da ezici hale gelen bir sergilemeyle, kendisini ancak zırhından soyunurken görebiliriz. Topuklarına değen "Altın rengi saçları" bulutların içinden çıkan "güneş huzmeleri"ne, havanın "gök mavisi akışı"nda kendisine yol bulan "altın ışıltılar"ı çağrıştırır (III.ix.20). Ardından "parlak tolgasını" çıkardığında bedenini "ipekten bir örtü"ye benzeyen altın saçları sarar. Beliren manzara "bir yaz gecesinin yıldızlı göğü" gibidir, günün "kavurucu sıcağı kızgın alevler saçar / sıradan insanın bakışına şaşırtıcı gelen" (IV.i.13). Britomart, Apollonca doğaüstü, ay ile güneş, soğuk ile sıcaktır. O, hem Bâkire ve Aslandır, meteor yağmurlarının geride bıraktığı, yaz gecelerinin takımyıldızlarıdır. İnsanlar gözlerini diker ve bu mucizeye bakar. Fakat kaktıkları yerde, Hıristiyan tanrısıyla değil, Bâbil'in tanrısıyla göz göze gelirler.

Spenser'daki bu iyi kalpli, ışıl ışıl kadınsı güzelliğin her zaman erkeksi bir tarafı olmuştur. Savaşçı Clorinda yani Tasso'nun Amazon'u, *Faerie Queene*'in Apollonca ışığını asla saçmasa da, yukarıdaki bölümleri önceden haber veren olaylar Ariosto'da vardır. Spenser'ın Ariosto'ya katkısı, gizemli hiyerarşik heyecan anlamında *acayipliğin* niteliğidir. Spenser, Batının saldırgan gözündeki kavramsalcılık ve ruhaniliği algılamıştır. Görüntüyü, yasaklanmış göksel mekâna doğru iter. Meleklere has ışık, bakan ölümlünün cesaretini kırar ve onu felç eder. Uyuyan Britomart'a gizlice yaklaşan şehvetli Malecasta korku içinde feryat eder. Hizmetkârı onu, hiddetli şövalyenin ayakları dibinde baygın bulur:

Gördüler savaşçı genç kızı,
Saçlarını salmış, kar aklığında bir sisle sarılı
Kana susamış keskin demirinin ucu tehditkârdı,

Ve elinde alev saçan kılıcı,
Gazapla kükreyerek üzerlerine atıldı.
[III.i.63, 66]

İffeti aşağılayan Britomart, bir ateş sütunudur. O, Cennetin kapısında bekleyen başmelek, tanrıya ayırdığı münzevi benliğini günahtan uzaklaştıran çemberdeki kızoğlankızdır. Aynı şekilde Belphoebe de, aptal bir Chaucersici olan Bragadocchio'nun şehvetli girişimlerini boşa çıkartır: "Elinde parıldayan kargısı, kendini geriye attı / doğrulttu karşısındakine ve kafa tuttu yiğitçesine" (II.iii.42). Spenser'ın Apollonca parıltıyı taşıyan erdişi kadınları, patlamaya hazır fallik fırlatıcılar sayesinde, kendilerini koruyan erkeksi iradelerini gösterirler. Batının ışığı bu kargılara, kılıçlara ve okları içerir. Onlar kadir-i mutlak bakışımıza ölümcül bakışlar atan düşmanı olan huzmelerdir.

Britomart, Athena, Atalanta ve Camilla gibi annesizdir. Hakkında işittiğimiz sadece soylu bir babadan geldiği ve Glauce adında yaşlı bir sütanası olduğudur. Britomart ile sütanası arasında acayip fiziksel sahnede, Britomart'ın, kristal kürede gördüğü ve müstakbel nişanlısının ani bir bakışı sebebiyle duyduğu aşk acısına ve yeniden nükseden acıdan sütana sayesinde kurtulduğuna tanık oluruz. Glauce bedenini saran ateşi çıkarır, onu gözlerinden ve "mermer gibi ak bağrından" öper (III.ii.34-42). Bu türden bir samimiyet, analıktan fazlasını içerir. Spenser'ın bir alışkanlık haliyle, bazı erotikleştirilmiş bazı sıfatlarla, mâsum ifadeleri yer değiştirerek kullanması – genellikle de davetkâr beyaz beden tanımlamalarıyla – meseleyi karmaşıklaştırmaktır. Britomart'ın Glauce ile ilişkisi, Shakespeare'in, *Beğendiğiniz Gibi* oyunundaki Rosalind ile Celia'nın çocukça birleşmesinin karşılığı olabilir; lezbiyenliği taşıyan, ama heteroseksüelliği ortaya çıkmamış kadın kahramanın belirsiz cinselliğinden ergenlik öncesi kadınsı yapıya geçiş.

Başka bir çeşit lezbiyen hatırlatma, Zevk Şatosu'nda bir önceki kıtada cereyan eder; Britomart'ın erkek olduğunu düşünen Malecasta arzuyla yanmaktadır: "Yavaşça soluk alıp vererek ve iliklerine işleyen bir titremeyle", Diderot'nun saplantılı baskın lezbiyen annesi gibi koridorları geçip ve nihayet erkekçe girişkenlikle, Britomart'ın yatağına atlar (i.60). Malecasta, Britomart'ın yüzünü sadece tolgasının açık siperliğinden görmüştür – bu yüzün son derece kadınsı olduğunu bildiğimize göre, Britomart'u arzulamasında örtük bir homoerotizm vardır. Bu bölümü, kaynağını oluşturan Ariosto'da Prenses Fiordispina'nın kadın savaşçı Bradaman-

te'ye âşık olduğu sahneyle karşılaştırdığımızda bu örtük homoerotizm açığa çıkar. Tonu bambaşkadır. Fiordispina'nın imkânsız aşkında dokunaklı bir hastalık hali vardır, ama bunda dekadan olan hiçbir şey yoktur. Malikânenin sahibesi olan Malecasta'yı hayat tecrübesi yormuştur, saf kız rolü oynamaz. Cinsel saldırganlığı, durumu – Spenser için uygun olsa da, kesinlikle Ariosto için kullanamayacağımız bir kelime – müstehcenleştirir. Müstehcenliği, düşünsel bir çarpıtmadır, tıpkı göz yuvarlağının dönüşü gibi. "Gözü oynaşta" Malecasta'nın "kaygısızca dönen" gözleri Batının hasmane ve başına buyruk algısıdır (41).

Örtünün altına izinsiz giren birinin varlığını hisseden Britomart, hışımla ayağa sıçrarsa da, Spenser onu uzlaştırıcı yalancıktan lezbiyen bir eylemin içine sokmakta ısrarlıdır. Daha sonra Belphoebe'nin kadınsı kız kardeşi Amoret'i öpecek, kucaklayacak ve birlikte uyuyacaktır. Sahte Florimell'in metresi olmayı reddeden Britomart "onun olan Amoret"e sahiden de mükemmel erkekmiş gibi davranır (IV.v.20). Gerçekten de, Amoret onun kimliğini öğrenmeden önce, şaşkına dönen Britomart, sahiplendiği erkek taklidini lüzumundan fazla sahiplenir. Amoret, Britomart'ın "şüpheli" davranışlarından, sevişme ve "şehvet"inden, "taşkınlığından" dolayı korkuya kapılır (IV.İ. 7).

Bu eşcinsel dokundurmalar, Spenser'ın Britomart için yaptığı muhteşem planın bir kısmıdır. Britomart karakteri, erkekçe zaferlerden anneliğe kadar genişleyen muazzam insanî deneyimleri içerir. Britomart, edebiyattaki karşılaştığımız cinselliği karmaşık pek çok kadın karakterden birisidir. Belphoebe gibi, o da yeniyetme oğlan figürüyle baş döndürücü bir Apollonca erdişidir. Fakat Belphoebe'den farklı olarak annelik için atletikliğinden ve militanlığından vazgeçecektir. Adı, bazılarının düşündüğünden farklı olarak, Spenser'ın "Briton" ile "martial" (*savaşçı*) kelimelerinin birleştirilmesinden değil, Giritlilerin Ulu Ana (*Britomartis*) için kullandıkları bir unvandan ilham almıştır. Britomart'ın görevlerinden biri, Hıristiyan olduğu düşünülen bir şiirde her ne kadar garip görünse de, İsis'in tapınağına yaptığı hac yolculuğudur. "Harika bir görüş" kazanacağı bu tapınakta giysilerinden soyulur, erkek bir rahip olarak takdis edilir ve giydirilir, nihayetinde de gebe bir tanrıçaya dönüşür (V.vii). *Beğendiğiniz Gibi*'nin bitiş sahnesiyle paralel olan bu cinsel rol değişimi aslında Britomart'ın hayatının güzergâhıdır. Arayış içindeki yalnız şövalyeden, yumuşak başlı bir eş ve anneye doğru ilerlediği cinsel personaların muazzam manzarasını bir uçtan ötekine geçer.

Britomart'ın gelecekteki eşiyle karşılaşmaları komik ironilerle doludur. Evlenerek uğruna özgürlüğünden feragat edeceği Artegall, teke tek çarpışmalarında onun karşısında tekrar tekrar zebun olur. *Faerie Queene*, Artegall'in eğitimini ve yetiştirilmesini takip eder. Gelecekteki karısını

hak etmek zorundadır. Tam bu sırada Britomart'ın düşlerindeki "akıllı, savaşçı, yakışıklı, saygılı ve de nâzik" erkekten başka birisi bir kasvet gibi çöker. (III.iv.5). Şiire zırhı yosun ve yapraklarla kaplanmış, pejmürde bir kaba kuvvet görüntüsüyle dâhil olur. Atının üzerinde süslü takımlar yerine meşe yaprakları vardır. Pejmürde zırhındaki düsturda şöyle yazıyordur: "*Salvagesse sans finesse*", saflıktan payını alamayan vahşilik (IV.iv.39). Artegall'in daha erdişil olması için bu son derece hayvanca erkeksiliğinin yumuşatılması gereklidir. Spenser, Sir Walter Raleigh'e gönderdiği mektupta Prens Arthur hakkında, destanın "bir beyefendiyi ya da soylu bir kimseyi erdem ve görgüyle yetiştireceğini" söyler. Spenser, Âdabı Muaşeret'in Kitabı adlı bölümün kahramanı olan Sir Calidore'un "ölçülü neşesini ve ince tutumunu" över (VI.i.2). Hatırlayacağımız gibi Castiglione, ideal Saraylıyı "özel bir sevimlilik ve "saygınlık" taşıyan kişi olarak tanımlar. Bir beyefendi toplumsal duruma kadınsı bir duyarlılıkla sonuçlandırır. İyi bir terbiye ve uyumluluk tecrübedir. Savaş meydanından kur yapmaya geçen erkek, sarayın salonuna giren erkek, erkeksi niteliklerinden mahrum olabilir.

Ne var ki Artegall kendi kadın kutbuna olan yolculuğunda fazla ileri gider. Amazonların kraliçesi Radigund'un pençesine düşerek kadınsılaşır. Radigund ile bir tam ve yarım kitabın yokluğundan sonra bu tuhaf parlak ışık şiire geri döner. O, Spenserca erdişilden yayılan ışıktır. Radigund zırhının altına gümüşle dokunmuş mor ipekten, üzeri süt akı satenle kaplı bir kapitonle kaplı olan tunik giyer. Boyalı tozluklarına "altın parçacıkları sürülmüştür". Enli kılıcı işlemeli kemerinden sallanır ve değerli taşlarla bezenmiş kalkanı ay gibi ışır (V.v.2–3). Tasarlanmış olan bu tanımlama Belphoebe'yi hatırlatır. Fakat "yarı erkek gibi duran" Radigund bir zorbadır. Belphoebe yalnız başınayken kendi kendisiyle konuşurken bile başkalarının özgürlüğüne hakaret etmez. Radigund, tutsak ettiği şövalyelere kadın elbiseleri giydiren ve onları karın tokluğuna ev işinde çalıştıran yeni bir Omfal'dir (V.iv.36,31).

Artegall, iki yanlış karar verir. İlk vaadinde, şayet yenilirse Radigund'un yasasına itaat edecektir (Britomart sonraları bu şartları kabul etmeyecektir). İkincisinde ise, Radigund'u sert bir vuruşla etkisiz kıldıktan sonra, Akhilleus'un Penthesilea'ya vurulmasındaki gibi, kılıcını onun güzelliğine vurulmuş bir halde düşünmeden kınına yerleştirir. Böyle yapmakla aslında kendisini iğdiş eder: "Böylece alt edildi, alt da edilmedi / Kendi rızasıyla teslim oldu" (V.v.17). Radigund'un Artegall'in kılıcını kırması, Artegall'ın kendisini hadımlaştırılmış ve kadın elbiseleri giydirilmiş halde bulmasının sembolüdür. Spenser, "Bir kadının kölesi olmak ne kadar da zor," ikazıyla bize, kraliçeler dışındaki bütün kadınların erkeklere boyun eğmek için doğduğunu hatırlatır (V.v.23, 25). Yüce varlık zinciri,

Spenser'ın evlilikteki mükemmel cinsel düzenin tanımını da verir. Adalet Kitabı'nda Artegall gücün cinsel dengesini bozarak bu ilkeye aykırı davranır. Rönesans düşüncesine göre erkeklerin kadınlar üzerindeki politik üstünlüğünün kökeni zaten doğal hukukun kendisidir.

Britomart onu kurtarmak üzere atını sürer. Bir paradokstur, ama ona pes etmeli ve Artegall'e erkekliğini usule göre yeniden kazandırmalıdır. Şövalyece cinsel roller tersine döner. Artık Britomart beyaz şövalyedir, Artegall ise tehlikedeki genç kızdır. Sevgilisini kadın elbiseleri içinde yakalayan Britomart başını utanç içinde öte yana çevirir. O, Radigund'a dövüş için meydan okuduğunda acıyla sarsılır. O, şiirde ilk ve son kez kaybetmiştir. Hermafroditlerden biri ötekine karşı dövüşmektedir. İki kadın erdişinin, sanki daha doğru ya da üstün tipi hangisinin temsil ettiğini kanıtlamak üzere yarıştığını görürüz. Dikkate değer biçimde, gelecekteki anneliğini sınamış olduğu İsis tapınağından yeni dönmüş olan Britomart kendini toplar ve Amazon'u öldürür. Böylece Radigund'un devrimci krallığını yıkarak "kadınların özgürlüğünü" ortadan kaldırıp, onları bir kez daha "erkeklerin tahakkümü" altına sokar (V.vii.42).

Beğendiğiniz Gibi'nin final sahnesinin de gösterdiği gibi, Rönesans kadın haklarını hümanistçe ne kadar genişletse de, toplumsal dünyada Amazonculuğun gelişip yayılmasına izin veremezdi. Buna rağmen Spenser'ın cinsel personaları resmî dokrinlerle hasar yaratan bir oyun oynamışlardır. Britomart, müstakbel kocadan daha kuvvetli ve sağduyuludur. O, Spenser'ın epik kahramanıdır, Artegall değil. Britomart, Elizabeth Londrası'nın Üçüncü Troya'yı yerleştiriceği kraliyet İngiltere'sine aktaracağı Troya göçmenlerinin soylu kanını getirir. Dolayısıyla O, şiirin gerçek Aeneas'ıdır. Onun diğer cinsel belirsizliklerini başka bir yerde not etmiştim.[10]

Britomart'ın savaşçı üstünlüğü modern bir garabet değildir. Spenser'ın acısı, onun kendi döneminde nâdir olmasıdır. Uzun zaman önce, "Antik çağların onurunda" savaşçı kadınların mücadelelerinde ve şiirlerin mısralarının ilham almasında onların da payı vardı. Onun açıkça söylediği, tüm ulu kadınların eylemleriyle kendilerini yeniden uyandırmalarıdır (III.iv.1–2). *Faerie Queene*'de çaresiz, inzivaya çekilmiş kadın, eksik ruhani personadır. Kaçan ve daima geri çekilen Florimell, geleneksel aşk oyunlarıyla beyni yıkanmış, histerik savunmasızlığın karikatürüdür. Dehşete kapılmıştır, hattâ onu takdir eden ve yardım etmek isteyenlerden de kurtulmaya çalışır. Spenser cesaret ve yüzleşmeye değer verir. Florimell'in tutukluğu ve yersiz korkusu iradenin eksikliğidir. Belphoebe ile Britomart'ın silâhları, manevi bir mücadele için çarpışmaya can attıklarının işaretidir. Erkek ve kadının aynı olduğu *Faerie Queene*'de istek ve başarının psikolojik enerjisi erkeksidir. Hayat serttir; sükûnet imkânsızdır.

Fettan Phedria, talibi olan şövalyeyi çatışmadan caydırmayı dener, fakat Ölçülülük ya da altın oranın anlamına, sadece zıtların çatışmasıyla erişilebilir. *Faerie Queene*'deki erdişilik teması, *coincidentia oppositorum* [zıtlar anlaşması/karşıtların örtüşmesi] klasik geleneği ya da karşıtların birliğinin bereketidir.

Kadınların zırhları ve silâhları, cinsiyet savaşının teçhizatlarıdır. *Faerie Queene*'deki belli başlı olaylardan biri de, biraz gerçek ve biraz da kurgusal biçimlerdeki sayısız tecavüzdür. Tecavüzcüler, genç kızlardan Una, Belphoebe, Florimell, Amoret, Samient, ve Serena'nın bir ya da birden fazla kez ırzına geçerler. Aralarında büyücü Merlin'in de olduğu şövalyeler Satyrane ile Marinell, ve şövalye gibi kibar olan Triamond, Priamond ve Diamond üçlüsü de ırzına geçilen kadınların çocuklarıdır. Bir kadın olan dev Argante tarafından kaçırılan erkek kardeşi Ollyphant ile Jove de tecavüz kurbanı erkeklerdir. Tamahkârlık da ırza geçmeyle bir tutulur, gösterişli toprağın "sessiz rahminin" altın ve gümüş için günahkârca yaralanması olarak kabul edilirdi (II.vii.17). *Faerie Queene*'deki ırza geçme döngüsü, Rönesans şiirindeki son derece gelişmiş retorik yapı, *Kayıp Cennet*'teki epik hikâyeyi oratoryoda donduran Milton tarafından gölgede bırakılmıştır. Erkeksi arayış ve mücadele, kendini ebedi bir kadınsı döngünün içine doğru savurur.

Faerie Queene'ün ırza geçmeler, Rönesans'ın en fazla taklit edilen kitabı olan Ovidius'un *Başkalaşımlar*'ından gelir. Ama Ovidius'da ırza geçme, Helenistik ve Barok sanatta olduğu gibi erkeklerin kaslarının ve kadınların da göğüslerinin patlatıldığı kudurgan bir cümbüşün parçasıdır. Spenser, Ovidius'daki bu kaba motife entelektüel bir derinlik katmıştır. Tecavüz; biyolojiyi, doğadaki saldırganlık dalgasını anlatmak için başvurduğu bir metafordur. *Faerie Queene*'de cinsellik savaşı, doğada dişleri ve pençeleri kan içindekilerin, yiyenlerin ve yenenlerin Darvinci bir tasviridir. Yabanî Şehvet ve şehvetin taşıyıcıları, Florimell'i gizlice izleyen sırtlan gibi canavarlar, kelimenin tam anlamıyla parçaladıkları kadınların etiyle beslenir. Kadın ettir; Şehvet ve Orgoglio'nun elleriyle savurduğu meşe kütüklerinde sembolize edilen penis de bir nesne, bir silâhtır. Serena'nın çırılçıplak edildiği ve ağzının suyu akan yamyam köle tâcirlerince hırpalandığı, haydutların şehvetle kovaladıktan sonra yakaladıkları Pastorella'nın kendisini maddenin müstehcen zaferini müjdeleyen ceset yığını içinde kucaklamasıyla Altıncı Kitaptaki temada doruğuna ulaşır.

Faerie Queene'de cinsel hâkimiyeti amaçlayan kudurgan mücadele, güç istemine indirgenmiş olan aşktır. Hıristiyan etiği, dört bir taraftan saldıran pagan güdülerce sarılmıştır. Spenser, erotizmin saldırganlıkla nüfuz eden gücünü ve cinsel özdeşliğini algılayan ilk kişidir. Dolayısıyla, Blake, Sade, Nietzsche ve Freud'un bakacağı yönü gösterir. Şehvet, bir cin-

siyetin diğerini köleleştirmesine yarayan bir araçtır. Spenser'da bu araç çok sayıdaki biçimle karakterize edilir: Bir binek hayvanı olarak kullandığı keçisinin üstünde ahlâksızların izinden giden bir Zampara; kanun tanımayan şövalye Sansloy olarak; Dokunma duyusunu kuşatan Ölçülülük'ün düşmanları olarak; ve grotesk bir yırtıcı olarak Şehvet, bütün azı dişlerden, burundan ve sivri kulaklardan ibaret yürüyen fallik sembol halinde... Erdemli karakterlerin çöküşünü ifade eden bir durum olarak şehvet, baskı, büyü ya da hilekârlığa başvuran bir dizi cani, kaba ve hovardaya karşılık gelen alegoriyle yansıtılır. Spensercı tecavüzcü, "saygılı" ya da "nâzik" olmayan, başka bir deyişle toplumsal hayatın kadınsılaştırıcı inceliğine maruz kalmamış bir vahşi, bir hanzo ya da bir şövalyedir. Kendini bütünleme özlemi içindedir, ama kadınsı bileşene gereken zamanda dâhil olmayı beceremeyen bu adam, uysal kadınlığın peşinden koşmayı pervasız bir şiddetle bırakır. Onun şehveti anlama ait bir yanlış, kendine dair yanlış anlama, ruhsal yetersizliğin itirafıdır. Öte yandan zaafiyet saldırıya zemin hazırlar. Savunmasızlık, çevresinde kendine has açgözlü tuzaklar yaratır. Doğa boşluk tanımaz. Spenser'daki som kadınlığın ruhsal boşluğu erkeksi güçlerin hücumuyla karşılaşır. Örneğin, Florimell potansiyel bir kurbandır. O, Belphoebe'nin peşinden çılgınca koşturmasıyla daha ilk görünüşünde "Hynd", geyik olarak adlandırılır. Florimell'in felâketlerden anlık dikkatiyle kaçabilmesi, katıksız melodramdır; bunlar kendi galibiyeti ya da ödediği kefaret değildir. O, hayatını sadakayla sürdüren, başkalarının gözetimindeki bir çıraktır.

Faerie Queene'de tecavüzden korunma kâbiliyeti, ideal kadın ruhunun önşartıdır. Belphoebe ile Britomart'ın silâhlarını kadın ya da erkek olsun şehvet düşkünlerine çevirmesi muhteşemdir. Amoret'in kendini savunma konusundaki acziyeti, onun eksikliğini gösterir. Şehvetin fiilî saldırısına maruz kaldığında attığı çığlık, hayvanî enerjiden mahrumiyeti nedeniyle uyuyan Britomart'u uyandıramayacak kadar "cılız"dır (IV.vii.4). Ve Amoret, kendisini bir sütuna bağlayıp, giysisini yırtan, memelerini üryan bırakan ve göğsüne açtığı "yayvan ağızdan çıkardığı tir tir titreyen kalbi" gümüşten bir kâseye koyan büyücü Busyrane karşısındaki savunmasızlığı, grotesk bir sahnedir. Bu bölüm, *Faerie Queene*'deki en dekadan sahnelerinden biri; erotikleştirilmiş mazoşizmin büyük biçimsel oyunudur. Cinsel organ sembolleri, uçuk ve gizlenmemiştir. Spenser ahlâkî belirsizliği, enfes güzel şiiri aracılığıyla güçlendirir, okuyucuyu cezbeder, Busyrane'nin sadizmini heyecan içinde kendine karıştırır. Fildişi, altın, gümüş, "kar gibi tertemiz bir ten"e yerleşmiş "kan kırmızısı", belli belirsiz titreyişler ve yağmacı eller. Amoret, bu türden marazî bir şehitlik sahnesini düşsel bir yansıtma olarak, ruhsal kısıtları nedeniyle yaratmış olabilirdi. Fakat en ciddî iğfaller, kendi duyarlıklarımızın ürünü olanlardır.



30. Sandro Botticelli, *Venüs ve Mars*, 1485–86.

Zulüm ve ırza geçmeden zarif bir estetik yaratan Spenser, bizi saldırgan pagan göz aracılığıyla tahrik eder. Amoret'in "geniş yarası" onun edilgenliğiyken, bizim eğlencemiz ve deneyimimizdir. Batılı cinsellik, ruhsal bir cerrahî müdahaledir.

Kadınsı ve silâhsız Florimell ile Amoret, saldırıya açık alenî hedeflerdir. Sadizm ve mazoşizm şaşkın salınımlarla bir başka oluşuma neden olurlar. Cinsel diyalektiğin döngüsüne kapılmış ırz düşmanının karşıtını yok etme uğraşı boşunadır. *Faerie Queene*'in acımasız iğfal döngüsü dünyasında, aşırılıkları yumuşatılmış kadın ve erkekleri içeren sınıflandırma bir üst aşamadaki karakterler tarafından aşılmaktadır. Florimell'in katıksız kadınlığı, onun arayışını işe yaramaz hale getirir. Karmaşıklığa mesafeli duran verimsiz cinselliği, zahmetsizce yapılabilen bir kopyasını mümkün kılar. Büyücü kocakarı "kar gibi" Düzmece Florimell'i yaratır ve onu, becerikli kadın kişileştirmelerinde, mümkün olduğunca şeytani ruhlu bir homoseksüel, bir kadınsı olarak canlandırır (III.viii.8). Florimell'ın gelişmemiş psikolojik saptamalarındaki kişilik nedeniyle, daemonik hermafrodit orayı hızla istilâ eder ve yerleşir. Bu, Busyrane'nin arkadan vuruşu, kadınlığın kendini duyusal olarak yaralamasıdır. Spenser'in naif tecavüz mağdurlarıyla, on dokuzuncu yüzyılın sözü geçen şiirlerinden biri olan Coleridge'in *Christabel*'in de yeniden karşılaşırız. Ve onlar aynı zamanda kendi vücudundan sadistçe zevk alan Emily Dickinson'un tüm şiirlerindedir. Ne Spensercı cinsel suç, ne de etkileri daha önce not edilmemiştir.

Erkeğin kadına fiilî tecavüzünden söz ediyorum. Fakat *Faerie Queene*'in arsız cinsel mütecavizleri seks düşkünü *femme fatelleri*: Çarpık çurpuk cinsel organlarıyla Duessa (Bâbil Fahişesinin bir çeşitlemesi), Acrasia, Phaedria, Malecasta ve Hellenora'dır. Çıkarcı ve istismarcı olan bu kadınlar, erkekleri küçük düşürecek bir cinsel zaferin peşinde koşarlar. Homeros'un Kalypso'sunun ayarttığı erkekleri ağaçlarla gizlenmiş yapay mağarasında esir ederek bebekleştirmesi gibi, bu kadınların muazzam

güçleri, dölyatağı gibi kapalı mekânlar olan yatak odaları, korular ve mağaralardır. Spenser'ın bu tür yerler için kullandığı büyük kelime, hem bahçeyi hem de içindeki barınağı kapsayan "kameriye"dir. Korumak, *Faerie Queene*'deki esas süreçlerden biridir. Bu süreç, tekbenciliğin uroboros arayışındaki doğrusallığa dönüş, psikolojik kıvrımların büyülenmesidir.

Sir Guyon'un hiddetiyle harap olan Saadet Kameriyesi, cinselliğin arketipik tehlikesi ve davetkârlığıyla kadın bölgeleri arasında olabildiğince müsriflikle tarif edilen bir yerdir. Kapıdaki, Aşırı ve intizamsız elbisesiyle "güzel hatun", testis torbalarından üzüm salkımlarım (Dionysoscu bir sembol) altından yapılmış vajinal bir kap içinde ezmektedir; bu durum kadınlara keyif verir, ama erkekler için sıkılmak bir belâdır. (II.xii.55–56). Loş Kameriyede aşkla uzanmış Arcasia, sereserpe uzanmış pinekleyen, bitkin ve tükenmiş, silâhlarını bir kenara atmış olan şövalye Verdant'ın üstüne büyük bir arzuyla çöker. Acrasia, Kirkeli bir büyücü ve vampirdir: O, "nemli gözleriyle onun nefesini içmiştir" (73). Cinsel birleşme sonrasındaki bu ihtiraslı sahnenin kökeni, doğa ananın manevi yükselişinin düşeyliğinde sona eren yatay düzlemin zaferine işaret eden uzun ensiz tasarımıyla Botticelli'nin *Venüs ile Mars*'ıdır. (*Resim 30*).

Spenser'ın *femme fatale*'ları erkek kurbanlarını ve sevgililerini, şövalyece onur yerine, "bayağı uyuşukluk"un – baygın uyuşukluk ve edilgenlik – izinden gitmeleri için ayartırlar (III.v.ı). *Faerie Queene*'de bu, ahlâkî yozlaşma, Apollonca konturun çözülmesi olarak temsil edilir. Uğursuz bir sis perdesi manzarayı Dionysosvari bir miyazma gibi örter. Spenser'ın orman içindeki açıklıkta yatan hissiz şövalyeleri güçlerini yitirirler. *Faerie Queene*'deki yiğit erkeğin iradesinin Botticellivari katı çerçevesi, kadınsı *stufamato*'nun bulantısına karşı durmadan döğüşmektedir. Spenser, serbest bırakan ve bağlayan görüntülerde cisimlenen baskı ve kontrolü içeren fizyolojik yasaların, cinsel tasarrufun anatomistidir. Saadet Kameriyesi, kitonyen bir bataklık, akışkan doğanın döl yatağıdır. O, mastürbasyonla dökülen bir sıvı gibi eylemsiz ve mattır. Kameriye göze kovukluk eden erotik bir kılıftır. Apollon'un savaş arabası Dionysoscu nemden meydana gelen çamura saplanmıştır. İmgeler, bizim kendiliğinden ürettiğimiz hararette parıldarlar. Spensercı kameriye, anadan doğma seks düşkünü bedenimiz, anaerkilliğin ebedî niteliğidir. *Faerie Queene*'in emri: Hareket et ve gölgelerden sakın. Cezası, kendini bozan kısır bir kuşatılma, arafın boğucu edilgenliğindeki sınırsız zevktir.

Faerie Queene, şiir tarihinde cinsellik üzerine yazılmış en geniş ve kapsamlı düşünce ürünüdür. Romantik idealizm ve iffetten, bayağı şehvete, tinden maddeye yükselen yüce varlık zincirinin erotik görüntünün tüm planıdır. Şiirin temalarında cinsellik ve politika paraleldir: Ruh da tıpkı toplum gibi iyi bir yönetimle disipline edilebilir. Spenser aklın hayvanî

arzulara önceliği konusunda hem klasik hem de Hıristiyan filozoflarla hem fikirdir. Spenser, büyücüleri ve cadılığı üreten şeytanî ayartmanın sorumlusu olarak doğuştan itibaren daemonik ve barbarca bir dürtü kabul ettiği cinselliği göstermekle, Romantik şairleri önceden haber verir. *Odysseia* gibi *Faerie Queene* de, erkeği kadınların tuzaklarından ya da alıkoymalarından kurtarmaya çalıştığı, kahramanlıklarla dolu bir destandır. Fakat, Homeros'dan itibaren arada kalan iki bin yıllık zaman boyunca şehir kültürü yükseldi ve düştü. Spenser belli ki aşkın dünyevî hareket tarzından nasıl etkilendiği, sarayın sahteliğiyle nasıl bozulduğu ya da süslendiği meselesi üzerinde düşünüp taşınmış. Bundan dolayı *Faerie Queene*'deki cinsellik, epikte bir tür olarak hiçbir zaman olmayan ve edebiyatta Roma hicvinden sonra görülmeyen dekadan bir kapsamın uç noktalarına ulaşır. Evlilik cinsel enerjilerin yerleştirilmesi ve toplumsal bir düzenlemedir, Spenser için bunun tersi, güç istemiyle yönetilen ve en uygun hayatta kalma ve güç istemi tarafından yönetilen doğanın başıbozukluğuna dönüştür. Evlilik, doğa ile toplum arasındaki ilişkide takdis edilmişliktir. Spenser'da cinsellik, zorunlu bir toplumsal hedeftir.

Spenser'ın cinsellik teorisi, kuralcılıktan yoldan çıkmışlığa geçen bir sürekliliktir. Erotizmin sapkınlık ve acayipliğe doğru anlaşılmaz hale gelen tarzları bir yanda yer alırken, ardından gelen iffetli ve bol meyveli evlilik diğer bir ucu işgâl eder. İlki, ayıpladığımız, eğlenceli olarak nitelendirdiğimiz cinsellik, heteroseksüel güdülerin hazla boşa harcanmasıdır. Başka bir yerde Krafft-Ebing'in *Psychopathia Sexualis*'gibi, sapkınlıkların bir ansiklopedik kataloğunu sunan *Faerie Queene*'ndeki diğer yasadışı pratiklerin görülüş sıklığına değinmiştim: Bunların içinde ırza geçmez ve eşcinsellikten başka devamlı ereksiyon, nemfomani, teşhircilik, ensest, hayvanlarla cinsel ilişkide bulunma, nekrofili, fetişizm, travestilik ve transseksüellik de bulunmaktadır.[11] En yukarıda ise, tekrarlayan sadomazoşist cinsel kölelik motifi yer alır. Tutsaklık ve köleleştirme, bir hastalık ya da yara olarak zincirler ve tuzaklarla aşk: Spenser, bu kendilerine karışan hastalıklar olarak bu Petrarchcu kalıpları teşhis etti. Edebî gelenek, âşıkların cinsellikle, kendini kurban etmeyi birbirine karıştırmasına yol açtı. Aşkı yozlaştıransa Freud'un ölüm içgüdüsü olmuştur.

Faerie Queene'deki cinsel kölelik, politikanın daha geniş içeriğine aittir. Yüce varlık zincirinin ışınımları ve Rönesans kültürünün temel ilkeleri olan hiyerarşi ve dinsel tören, cinsellik âleminde dünyasında suça itilmiştir. Kölelik aslında, daemonik bir maske karşıtlığı olarak ahlâken hizipçi otorite yanlılarının kontrolsüz cinsel fantezileridir. Psikanalitik öncülük olarak Spenser'ın narsisizm teorisine kattığı bir diğer patolojik kategori, cinsellik korkusu ya da cinsel soğukluk anlamında cinsellikten kaçıştır. Nezaketle kendini saklama, durgun bir ruhsal havuz olarak otoero-

tizme dönüşür. Şahsiyet bir hapishaneye dönüşür. Kibie'in Sarayındaki tahta oturan Lucifer, mest olmuş gözlerle elaynasında kendisine bakarken: "Ve kendine âşık suretinden hoşlanırdı" demektedir (I.iv.10). Yöneticisiz teknesi içinde Phaedria, hem kendi kendine "Kendisini sevimli bir teselliyle saracak yine kendisiydi" şarkısını söyler hem de ürpertici kahkahalarla güler (II.vi.3). Spenser'ın büyük sözüyle Narsisizm "avarelik"tir. Kendini sevmekte, ruhsal bir süreç yoktur ve dolayısıyla ikililiğin enerjisi yoktur. Harfiyen ve de mecazî anlamlarıyla kişinin kendisini istismar etmesi anlamına gelen otoerotisizm, evlilikteki tarihsel kamusal bünyelerin ruhsal enerjilerini kuşatarak evlilikteki duygulanım çeşitliliğini ve gelişmesini engeller.

Röntgencilik ya da pornografi arzusu, *Faerie Queene*'in en karakteristik tarzlarından birisidir. Bir gözlemci, yanlışlıkla ya da bilerek şehvetle dolu bir cinsel faaliyet alanını gören bir yere yerleştirilmiştir, buradaki rolü dikizci Tom'dur. Röntgencilik unsurları, Phedon ile Philemon bölümlerinde de karşımıza çıkar; geleceği garanti altında olan şövalye silahtarına, alnına maskaraca bir cinsel leke sürülen evleneceği kız seyrettirilir. (II.iv). Azgınlıkla dolu Saadet Kameriyesi'nda, Cymochles yarı çıplak haldeki genç kızlar kalabalığına aldatıcı olan yarı kapalı gözkapaklarının arasından iştahla bakmaktadır; yıkanırken boğuşan leydiler, kendilerini Guyon'un ilgi duyan bakışları için sergilerler; Zevk Şatosu'nda, Venüs ile Adonis süslemelerinde tekrarlanan bir sahnede, üstüne gelişigüzel bir şeyler sarmış olan Acrasia "yapmacıklı gözlerini" uykulu Verdant'a dikmiştir. (II.v.32–34, xii.73; III.i.34–37). Röntgencilik, Hellenore ve Paridell, Malbecco'nun şöleninde her biri ayrı ayrı tahrik eden utanmaz bakışların ve su gibi şarabın aktığı açık saçık cinsel oyunevinde, ayartılmış karısının seks düşkünü bir erkeği bir gecede dokuz kere üzerine çıkarmasının gizli izleyicisi olan ev sahibinin durumuyla yeniden peyda olur (III. ix, x). Serena uyumaktadır, bir izleyici topluluğu gibi sandalyelerindeki yerlerini alıp, onu seyreden yamyamlar bedeninin hangi bölgesinin daha fazla istek uyandırdığı konusunda makul bir tartışmaya girişirler (VI. viii). Acidale dağındaki yüzlerce çıplak bâkirenin bir halka etrafındaki danslarının büyüleyiciliğiyle dili sürçen Sir Calidore sahnesi, Spenser'ın doğa ve sanatın uyumu için kullandığı en etkili semboldür (VI. x). *Esnekliğin Şarkısında* Fanus, Diana'nın yıkanmasına tanıklık ettiği için cezalandırılır (VII. vi. 42–55). Spenser'daki bu bölümlerin toplamı kuşku yok ki, İncil'de olmayan bir detay olarak, Cennet Bahçesinde Adem ile Havva'yı çaktırmadan röntgenleyen Milton'ın Şeytanını yaratmıştır (P.L.IV.IX).

Şiirin kendisini tehlikeye düşüren *Faerie Queene*'deki röntgenciliğin kökeni, ruhu iyi ya da şeytanî olana doğru yönlendirebilen ve erotik hisler uyandıran güzellik problemidir. C. S. Lewis "skeptophilia" (onun de-

yişiyle) [çirkinlik fetişizmi, biçimsizliğe olan marazî tutku. *–ç.n.*] terimini Spenser'ın Saadet Kameriyesi'ne uyarlayan ilk kişidir, fakat terim eleştirmenler tarafından kabul görmemiştir.[12] G. Wilson Knight haklı olarak şiirin "dekadana tehlikeli biçimde yaklaştığını" söyler: *Faerie Queene*'in kendisi engin bir Saadet Kameriyesi'dir.[13] Ben daha ileri gideceğim: *Faerie Queene*'de maddi anlamda son derece eksizce ve son derece güçlü biçimde sergilenen şiirsellik pornografidir. Blake'in Milton'ına benzer biçimde, Spenser da, bilmeden iblisin tarafında olabilir. Sade ve Baudelaire tarafından sevgiyle andığı paradokstaki ahlâk yasası veya tabunun mevcudiyeti, şeytanın lüks hayatına dâhil olmayı ve cinsel günahından hazzı şiddetlendirir. Bu durumda büyük bir şair, güç belâ başlamış olduğu eleştirellikte daima derin bir müphemlik ve bilinmeyen bir motivasyonun etkisiyle çalışır.

Faerie Queene, didaktik, fakat aynı zamanda kendiliğinden keyiflidir. Sefahatin ve vahşetin ortasında "Ne kadar korkunç" diyen bir sesi işitiriz. Persona konusunda Yeni Eleştirel doktrinler yüzyılındaki akılalmazlık, akademisyenlerin büyük bir yanlışlıkla o ses ile şiiri özdeşleştirmeleridir. *Faerie Queene* birleştirilmişliktir. Orada etiğin sesinden başka yabani pagan gözün ilgisini çeken uyutucu şehvetin debdebesi ve hassasiyetiyle eritici olan zevk ve sefahat düşkünü bir ses daha vardır. Röntgencilik, şairle şiirin ilişkisidir. O, her okuyucunun her romanla, her izleyicinin her bir tablo, oyun ya da filmle kurduğu ilişkidedir. Tarih ve biyografi çalışmalarımızda, dahası söylemlerimizde de mevcuttur.

Röntgencilik, Batılı saldırgan gözün gayri ahlâkî estetiğidir. O, bizi zaman ve mekân boyunca keşfedilmeden taşıyan ve bizi cinsel personalar olarak saran tefekkürün kapladığı buluttur. Hıristiyanlık, pagan gözü sadece işgâl ettiği yerden uzaklaştırmamış etkisini de genişletmiştir. Hıristiyanlığın yasaklı geniş ve boş alanları, pagan gözün nüfuz ettiği ve lekelediği bâkir alanlardır. *Faerie Queene*, Batı kültüründeki benzer gerilimlerin düzenli orijinal tahlilidir. Eleştiri, Spenser'ın ne söylediği ile ne demek istediğinin anlamını üstlenmektedir. Fakat bir şair, imgelemin ahlâkî niyetleri boğması nedeniyle kendi eserinin daimi efendisi değildir. Coleridge'in *Christabel* şiirinde olup biten budur. Bununla birlikte Spenser'ın daha kurnaz ve muzip çokanlamlılıklarınm bilincinde olduğunu düşünüyorum. Spenser'ın en çok kullandığı erotik mecaz, yırtılmış ya da aralanmış giysisinden ancak birazını görebildiğimiz süt gibi ak kadın tenidir. *Faerie Queene*, çoğu kez şairin ve okuyucunun birbirini kapsadığı göstere göstere yapılan röntgencilikteki gibi ayıpladığı şeye dönüşür.

Faerie Queene'in dekadan estetiği, Rönesans'taki soylular dünyasının Apollonca hiyerarşisini yansıtır. Spensercı pornografi, daima cinsel bir görüntü, bir geçit töreni ya da törensel bir seyirliktir. Resmiyet sapkınlığı

yaratır. Amoret Busyrane tarafından yırtılmadan önce, Amavia'nın intihar orada etmiştir, Guyon onu "kaymaktaşı gibi ak memesinde"n bıçaklanmadan bulur, bilinci hâlâ yerindedir. Elbisesi "Mor bir boynuz"la lekelenmiştir, "çimenden zemin" ve köpükler çıkararak akan kaynağın "tertemiz dalgaları", ve nihayet "şirin yavrunun" açılıp kapanan acınası elleri. Onun yanında şövalye Mortdant'ın kanlı, fakat şiire göre karşı konulmaz cinselliğini hâlâ koruyan ve gülümseyen cesedi durmaktadır (II.i.39–41). Taliplerine işkence eden ve onların acı ve ölümleriyle eğlenen mağrur Mirabella, şimdi artık onun ağlaması karşısında sadece gülen Scorn tarafından kırbaçlatılarak cezalandırılır (V.vii), Artegall ise şövalye Sir Sanglier'in öldürdüğü hanımının başını taşımaya mecbur edilerek cezalandırılır (V.i). Demir adam Talus, güzel Munera'nın altından elleri ve gümüşten ayaklarını ya da kendisine tapan parayı parçalayarak çiviler (V.vii). Michelangelo'ın *ignudi* ve "Tutsaklar"ında olduğu gibi alegori cehennemde mahvolmalıdır.

Aslında Spenser'daki güzellik, gülmece, cinsellik, eziyet, sakatlama ve ölüm bileşimleri duygusal olarak ürkütücü olsalar da bir etik problematiktirler. Bana kalırsa; Boccaccio'nun *Decameron*'undaki Nastagio'yu yutan Onesti masalı bir örnek ve bulgudur. İstenmeyen kibirli bir kadın, intiharı seçen, acı içindeki âşığını şeytanî bir zevkle seyreder. Onlar sonsuza kadar kaçıp kovalamaya mahkûm edilmişlerdir. Kadın erkeği her yakaladığında öldürür. Adam kadını yakaladığında parçalar, "soğuk, katı kalbini" yırtarak yerinden çıkartır, çıkarttığı iç organlarıyla köpekleri besler. Ardından kadın yeniden döner ve kovalamaca kaldığı yerden devam eder. Nastagio, sırf mağrur bâkireye kur yapmak için çamlık bir koruda ziyafet düzenler, böylece konuklar ve duygusuz sevgili "zalim hanımın katledilişini" seyredebileceklerdir.[14] Bon appétit! [*Afiyet olsun*!-*ç.n.*] Muhtemelen bu yabani, müstehcen masal Botticelli'nin atölyesinde tasarlanmıştır. Yağız atının üstündeki kara şövalyenin kılıcını ince uzun kılıcını doğrulttuğu çıplak kadın, birleştirilmiş esrarlı sahnelerde orman boyunca koşar ve yüzü üstüne düştüğünde de sırtında kesikler oluşur. İkinci oturumda ziyafete katılanlar, her yanı kanla kaplanmış, ak kalçası ve bacakları, kazma dişli çoban köpekleri tarafından dişlenen bir hanıma bakmaktadırlar. Boccaccio'nun masalındaki Spensercı dekadancılık, cinselliği ve şiddeti de sanat gibi kabul eden tarafsız gözün gündelik hali ve soğukkanlılığıyla üretilir. Göz ve nesnenin konumu, modern sinemada olduğu gibi kesindir.

Spensercı sinema, âyinleştirilmiş cinsel kavrayışın kendisidir. *Faerie Queene*'de şairin erbaplığım her bir dizede hissederiz. Anne elbisesinin üst kısmı yırtılarak açılmış olan kızına doğru fırlaması ve muhtemelen Glauce'ın yatak odasında masaj yapan Britomart'ta ve Prenses Claribell'in uzun süredir kayıp olan Pastorella ile garip bir biçimde yeniden kavuşma-

sı, erotik imâların kaynağıdır. On dokuzuncu yüzyıl estetiği ve Dekadans'ında göreceğimiz erbablık, entelektüelleştirilmiş bakışın egemenliğidir. *Faerie Queen*, gerçeğin yerine yergili film müziğini yerleştirme hüneri gösteren bir filmdir. Rahatsız edici ya da pornografik imgeler hakkında nutuklar atan kişi, ciddiyetle konuşur. Fakat Spenser'ın gözü daima kazanır.

Faerie Queen, biri Protestan diğeri pagan olan iki tarafa da çekilir. Spenser, iyiliğin asil davranışlar sayesinde gelmesini ister. Fakat, cinsel personaların kendi iradeleri vardır. Personalar, düşmanlıkla ve kendini yüceltmeyle övünen yaratıklar olarak, batı sanatının cinsel hayal gücüne dayanan işaretleridir. *Faerie Queene*'in şiddetli savaş çınlamaları, bizim doğal müziğimizdir. Spenser'ın doğa teorisindeki endişeleri çelişkilidir. Kadını yüceltir, fakat kadın bedenini bir eylemsizlik batağında kaybeder. Şiirin daemonik imgesinin ilk ustasıdır. Spenser, haleflerine bıraktığı miras olan ikircikli duygular kameriyesi, İngiliz edebiyatını yetkinleştiren bir temadır. Bu tema Rousseau ile Wordsworth arasındaki bütün ayrımların da nedenidir. Spenser, doğurgan doğaya direnmenin mi yoksa onun ürününe teslim olmanın mı uygun olduğuyla ilgilenmiştir. *Faerie Queene* silâhlı biri ile gölgelenmiş kadını karşılaştırır. Spenser'ın yüce gönüllü üretkenlik miti, onu Keats ile ilişkilendirir. Fakat, Doğanın gizemi üzerine düşünürken – Rönesans'ta sadece Leonardo ile olan paralellik – kaygılı ve kararsızdır. Onun erkekleri, Adonis Bahçelerinin, kadınsı dağı ve kokulu sırılsıklam dallarıyla yaratılan dölyatağı dünyasının mahkûmlarıdır.

Britomart'ın ışıltılı zırhı ve Belphoebe'nin Bizans'a has parıldaması, gözü parlatan ve mükemmelleştiren özgürleştirme girişimleridir. Spenser, Apollonca bir kadın hasreti çeker. Her şeyi görülebilir hale getirmek: Bu ihtirası eşcinsel Yunan klasisizminde görmüştük. *Faerie Queene*'in hasretini çektiği sinematik görüş açısı pagan mekâna eklemlenmiş bir açıklık yaratır. Spenser'ın yaptığı, ortaçağ alegorisini pagan bir azamete dönüştürmektir. Pagan gözün böylesine ilahlaştırılması, belirlenmiş olan bu ahlâkî anlamlarla güç belâ sağlanabilir. Spenser'ın resimselliği dürtüler aracılığıyla yapılan Apollonca bir nesne–yapıcılığıdır. Ve bu nesne yapıcılığın en büyüleyicisi de vampirlerin erkekliği kuruttuğu ve ırz düşmanlarının da kadınlığı yok ettiği ele geçirilmiş doğa ile çarpışan kadın savaşçıdır. Belphoebe ile Britomart, Spenser'ın aristokrat Amazonları, kadının yatak odasındaki tahakkümü ve dışarıdaki mazoşistçe kırılganlığı terk ederek Batılı gözü Apollonca zafere taşır.

7
Shakespeare ve Dionysos
Size Nasıl Geliyorsa
ile
Antonius ve Kleopatra

Spenser'ın İngiliz edebiyatı üzerine ağır etkisinin başlangıcı, tam da Shakespeare'in üslubunu geliştirmeye başladığı 1590'lara denk geldi. Shakespeare'in ilk uzun şiirlerinden ikisi, *Venüs ile Adonis* ve *Lucrece'in Irzına Geçilmesi*, Spenser'a bir saygı sunumuydu. İlki kadın doğasının duyusal kuşatıcılığı hakkındaydı; baskın bir tanrıça ile onun tarafından kaçırılan güzel oğlana dair teması, doğrudan doğruya *Faerie Queene*'den ödünç alınmıştı. İkincisi, ardından gelen olaylarla erken Roma tarihinde siyasal bakımdan bir dönüm noktası oluşturan bir ırza geçme eyleminin sarsıcı bir anlatımından ibaretti. Shakespeare, Spenser'ın tecavüz döngüsünün cinsel sinemasını yavaşlatarak, anlatıyı mütecavizin yatak odasını, ardından yatağı ve en sonu yataktaki ak bedeni ele geçirişini sahne sahne işleyen bir senaryoya dönüştürür. Bu şiirlerde, Spenser'ın şehvetle ahlâkçılığı karıştırarak yaptığı incelikli alaşım mahirâne şekilde taklit edilmiştir. Ne var ki, Shakespeare kendi yaratıcı ödevini yerine getirebilmek için Spenser'ı aşmalıydı. Shakespeare'in Spenser'ın ötesinde yeni alanlara açıldığı en büyük eserlerinin muazzamlığını, ona karşı verdiği mücadelenin yarattığını iddia edeceğim. Uzun süre en zayıf oyunu olduğu düşünülen *Titus Andronicus*'u (1592-94), Spenser'ın yıkıcı bir parodisi olarak görüyorum. Bu oyun, genellikle (A.C. Hamilton hariç) bir zevksizlik timsali olarak yanlış okunmuştur. Oysa, ırza geçmek ve sakat bırakmak üzerine kurulmuş olan bu Roma oyunu, Spensercı tecavüz döngüsünü bir farsa dönüştürür. Kasten ve hınzırca eğlencelidir. Irzına geçilen Lavinia "kabalarını" yel değirmeninin kanatları gibi inatla sallamakta ısrar eder. Wilde'ın Apollonca *The Importance of Being Earnest*'ı gibi *Titus Andronicus* da efemine eşcinseller tarafından oynanmalıdır, böylece rezil ve aşırıya kaçan davranışlar daha net görülebilir. Bu oyun, Shakespeare'den Spenser'a alaycı bir vedadır. Shakespeare, aşk ve cinsiyet meselesini keşfetmek üzere kendi yolculuğuna çıkmak üzeredir. Shakespeare, onu geride bırakıp kendi yoluna gidebilmek için *Titus Andronicus*'da Spencer'ı sabitleyip etkisini

azaltmaya çalışır. Lavinia'nın sonsuza dek vurgulanan kesik dili ile elleri, Musa'nın (İlham perisinin) koşu pistinde yuvarlanan ve Atalanta'nın dikkatini dağıtarak yarışta geride kalmasına yol açan altın elmalarıdır.

Spenser ikona yapımcısı, Shakespeare oyun yazarıdır. Spenser gözün, Shakespeare kulağın buyruğundadır. Spenser bir Apolloncudur, personalarını Boticelli tarzında keskin hatlarla çizilmiş doğrusal tezahür dizileri içinde sunar. Olay örgüsüyle neyin ne zaman olduğunu kimsenin hatırlayamayacağı derecede gevşekçe ilişkilendirilmiş tablolar, epizodik tasvirler kurar. *Faerie Queene*'in çok renkli cinsel personalarının kısa ve dramatik temsilinin ortaya çıkardığı karnavalımsı görüntüleme tekniği, şüphe götürmez Apolloncu-Dionysoscu teması ile birlikte D.H. Lawrence'ın *Women in Love* adlı eserinde bir kez daha karşımıza çıkar. Bir başkalaşım ustası olan Shakespeare, Apollon'dan çok Dionysos'a yakındır. O, nesneleri değil süreçleri gösterir. Her şey, – düşünce, dil, kimlik, eylem – bir akış içindedir. Personalarının içsel dünyasını alabildiğine genişletir ve onları, oyunun olay örgüsünü oluşturan yazgı belirleyici bir ritmin, toplumun ötesinden oyuna giren ezici bir gücün buyruğuna sokar. Shakespeare, bir doğa gücünü andıran enerjisini doğanın ta kendisinden alır. G. Wilson Knight'ın görüşü bugüne kadar Shakespeare hakkında dile getirilmiş en zekice sözlerdir: "Böyle bir şiirsellikte, yüzeydeki olaydan çok, fırtınalı bir gücün, sözle anlatılamaz derinliklerden gelen kabarış ve kalkışların farkına varırız ve olaylar geliştikçe, bir güç birikimini, tutkunun dokuzuncu dalgasını, temponun ve yoğunlaşmanın artışını hissederiz."[1] Dionysoscu akışkan doğayı temsil eden deniz, Shakespeare'in oyunlarının temel imgesidir. O, Shakespeare'in dilinin tek kelimesini anlamasak bile dinleyiciyi hayran olmuş şekilde hareketsiz bırakan dalgasal hareketidir.

Spenser'ın Orta çağa has dili, arkaik, geride kalmış görünümlü bir dildir. Döneminin değişimlerini dilde tersine çevirerek Rönesans personalarında meydana gelen süratli değişiklikleri durdurmayı amaçlar. Onun Apollonca kişileri, zamanın gerisindedir. Epik, her zaman bir nostalji türü olmuştur. Spenser da aynı Vergilius gibi, cinsel personalarda âni ve anarşik bir çoğalma yaşandığı bir çağda yüzünü epiğe döner. Romantisizm olarak nitelendirilen bu psikolojik krize Blake'in de benzer bir tepki verdiğini göreceğiz. Personanın çokluğu, gelişigüzel rol dağılımı *Faerie Queene*'de daima bir kötülük olarak görülür. Spensercı olumlu hermafrodit örnekler hiçbir zaman Shakespeare'de olduğu gibi akışkan ve ustaca değildir, tersine onlar, Britomart'ın fallik kargısı ya da İsis putunun "ak ve uzun silindirik âsâsında"ki gibi, bayağı biçimsel, donuk ve simgeseldirler (V.vii.7). Shakespeare, Spenser'ın arkaikliğine dinamik fütürizmi ile karşılık verir. Orta çağ İngilizcesi, on altıncı yüzyılda modern İngilizceye dönüştü. Dönüşüm çağında dil, değişime açıktı. Halk, kendi söz-

cük dağarcıklarını ve söz dizimlerini zaman içinde yarattı. İngilizcenin herkesçe kabul gören kurallarıyla yaygın olarak kullanılmaya başlanması için on sekizinci yüzyılı beklemek gerekti. Shakespeare'in dili, aykırı, alışılmamış ve göze hitap eden, çarpıtan, kaygan ve mütemadiyen sıvışan bir dildir. Anglo-Sakson kökenli kelimeleri Norman ya da Greko-Romen kökenden gelen kelimelerle ister yumuşak ister sert bir biçimde olsun çarpıştırması, bizi zeki ve beklenmedik hamlelerle retorik katmanlarda bir aşağı bir yukarı dolaştırması, bu dilin çeviriye hiç de yatkın olmayışının nedenlerini açıklar. Gerçek hayatta hiç kimse Shakespeare'in karakterleri gibi konuşmaz. Onun dili bize, özellikle de en güzel oyunlarında, "bir şey söylemez". Karamsar yorumuma göre, Shakespeare oyunlarının üçte ikisi beyhûde yorumların konusu olmaya devam edecektir. Ne var ki bu gerçek, günümüz metinlerini kaplayan – üstatların dersini çalışmamış bir öğrencinin ne yapmış olduğunu incelerken her şeyi kavradığı yanılsamasını yaratan- dipnotlarla örtülecektir. *Hamlet*'i her okuyuşumda onun hasmane dil ustalığına, ele geçmezliğine ve asla nüfuz edilemez oluşuna mest olurum. Shakespeare dili karartmak amacıyla kullanır. Bizi serseme çevirerek hipnotize eder. Normalde kendisi üzerinde en etkili olan yazar olarak kabul edilen Marlowe'da hâlâ varlığını güçlü şekilde sürdüren retoriğin geleneksel klişelerine boş verir. Shakespeare sözcüklerinin bir "aura"sı vardır. Bunu Marlowe'dan değil, Spenser'dan almıştır. Spenser'ın daemonik imgelemi Shakespeare'de bir altüst oluşa ve halüsünasyona dönüşür. Shakespeare'in dili imgelemin eşiğinde durur. Onu biçimlendiren, akıldışıdır. Shakespeare'in karakterleri kendi söylemlerini yönlendirmek yerine, söylemleri onları yönlendirir. Onlar Michelangelo'nun sıkıcı konuğun ziyaretinden rahatsız olmuş Maniyerist heykellerine benzer. Bilinç, Shakespeare'de ilksel mecburiyete gömülmüş durumdadır.

Spenser'da da Shakespeare'de de dil ile persona birbirinin aynasıdır. *Faerie Queene*'in eskitilmiş dili, zırhlı kişiliklerinin Apollonca birliğine uygun düşer. Belphoebe ve Britomart'ın düşüncesi, eylemleri gibi, tek bir mecrada ilerler. Hayâlle ya da mizaçla yahut Shakespeare'in önemli karakterlerinde birden kabaran imgelem akıntısıyla kuşatılmış değillerdir. Spenser'ın tanrıçamsı Una'sının ("Böylece kabul et beni"; I.viii.27) soğuk ve gerilimden uzak tutarlı kimliği, Shakespeare'de sadece Ophelia, Cordelia ve Desdemona gibi ölüme yazgılı çaresiz bâkirelerde ortaya çıkar. *Antonius ve Kleopatra*'daki Una karakterine benzeyen Octavia soğuktur ve Shakespeare'in ateş parçası çalçene kahramanının yanında tam bir geri kafalıdır. Octavia'nın ketumluğu ve kadınca fısıltıları, seslerin oluşturduğu drama türüne yapılmış bir sövgüdür. Tezahürî Apollonca sessizlik *Faerie Queene*'de esastır. Erdem adına dil budanır ya da kısaltılır. Spenser'da eylemin sesi sözcüklerden daha gür çıkar. Dekadan Mutluluk Çardağı

önemli ölçüde "kuş, insan, âlet, rüzgâr ve su" seslerinin uyumsuz birlikteliğidir (II.xii.70). Bu Plutark'ın Dionysos'un baş döndürücü doğa başkalaşımlarını anlatışına benzer.

Faerie Queene'de biçim değiştirme kötüdür, Spenser'ın Proteus'u* kafa karıştırıcı bir şekilde acımasız bir zorba ve ırz düşmanı olarak tasvir edişinin nedeni budur.[2] Buna karşılık Shakespeare, kişileşmiş Proteusçuluktur. Coleridge onu "ateşin ve suyun Proteus'u olarak" adlandırır.[3] Hamlet'in başına belâ olan ama Rosalind ve Kleopatra'yı yücelten personaların çoğulluğu, oyunlarının esas ilkesidir, tıpkı şiir tarzının dilin çoğulluğu olması gibi. Shakespeare'de ses öylesine önceliklidir ki, modern sahnelemelerinde olduğu gibi, dramın yüksek anlamını etkilemeksizin kostümlerde ve zaman kurgusunda radikal değişiklikler yapılabilir. Oysa, Spenser'ın ikonastik personaları için kostümlerin değişmeyecek biçimde özgün oluşu çok önemlidir. Belphoebe'yi tenis kıyafeti ya da Naiplik dönemine ait bir kılık içinde düşünemeyiz. Apollonsu heykelcik değişen moda rüzgârına uyum sağlayamaz. O katıdır, ebedidir. Spenser'da saflığın, biçimin bütünlüğü anlamına geldiğinden bahsetmiştim. Diğer yandan Shakespeare'in karakterleri, özellikle komedilerde, sürekli kılık değiştirirler. Shakespeare, Menander ve Plautus kadar eski olan, bildik bir temayı, kimliklerin karışmasını konu alır ve Rönesans dönemi oyunculuğu üzerine entelektüel bir faaliyete dönüştürür. O, modern cinsiyet ve kimliğin akışkan doğasını yansıtacak olan ilk kişidir.

Buna uygun olarak, Shakespeare, göz takıntılı tasvirci Spenser'dan farklı olarak objets d'art karşısında tahammülsüzdür. Bu durumu Shakespeare'in tanrıçasının asık suratlı Adonis'ten "Cansız bir resim, soğuk ve duygusuz taş, / Güzelce boyanmış bir put, donuk ve ölü bir imge / Gözden başka hiçbir şeye hitap etmeyen heykel" (211–13) diye söz ettiği *Venüs ile Adonis* gibi bir erken dönem eserinde bile görürüz. Shakespeare'de sanat eserleri her ne zaman ortaya çıksa - Viola'nın "sabır anıtını" andıran kederi, "bir canlıdan çok bir heykel" olan Octavia ve can verilmiş bir heykel olan Hermione – genellikle bir tür duyusal eksiklik ya da yetersizliğin, iyi olanın kınanası erkeklerce genellikle insafsızca terk edilişinin belirtileridir. Soğuk nesneleştirme, Spenser'da yücedir ama Shakespeare'de fiziksel enerjinin özgürce hareketinin önündeki engeldir. Shakespeare'de yeniden hayat bulan mağdur Lavinia belki de Spensercı dilsizlerin sonuncusudur. Shakespeare, Spensercı ruhanîliği reddeder. Durağanlık, sahnedeki dramatik olay örgüsünün harekete geçmesini yavaşlatan bir tehlikedir. Shakespeare'de görsel sanatların hedefi olan aşağılama-

* Yunan mitolojisinde kehanet yeteneğinden faydalanmak isteyen düşmanlarından kaçabilmek için şekilden şekle giren "gelecek tanrısı". -ç.n.

lar Spenser'a dönük bir eleştiridir. Spensercı estetik, Macbeth'in cinayete kurban giden kralı – "gümüş teni altın kanına bulanmış" – anlattığı enfes bölümde olduğu gibi aykırı durumlarda beklenmedik biçimde canlanır (II.iii.112). Shakespeare, Spenser'ın ışıltılı Bizans ikonacılığını bir zorbaya uygun görür. Shakespeare'i Shakespeare yapan objet d'art değil, metafordur. Metaforlar, her bir sözün içinde saklı imgelem, karakterleri açıklamaya yarayan kilit sözcüklerdir. Onlar mısralar boyunca akan çok sayıda şatafatlı ve mantıksız sözcüklerdir. Shakespeare'in Dionysoscu metamorfozunu harekete geçiren imgelerdir. Metaforlar yığını, Orta çağın yüce varlık zincirinin bir anda dağılan ve özgürce hareket içinde canlanan nesneleridir. Shakespeare'in metaforları, aynı cinsel personaları gibi, bir gelişme ve süreçler akıntısında bir görünüp bir yiter. Shakespeare'de hiçbir şey uzun süre aynı kalmaz.

Spenser bir resmediciyse, Shakespeare bir simyacıdır. Cinsellik ve kişiliği işleyişinde Shakespeare bir şekil değiştirici ve başkalaşım ustasıdır. Shakespeare, dramatik temsili maskelerin büyülü sayıldığı Dionysos tapıncındaki âyinsel kökenlerine geri döndürür. Shakespeare uzun pagan çizgisi içinde Batılı kişiliğin bir temsil *olduğunun* farkındadır. Kenneth Burke oyundaki rolü "kimliğin değişim ya da arındırılması (ahlâkî ya da kimyevî arıtma) yoluyla kurtuluşa erme" olarak tanımlar.[4] Kimyasal ayrışma, elementlerin yeni bileşenler ve yeni kişilikler oluşturması, temel karakterin rüzgârlı çayırda ısındığı Kral Lear'da açık seçik görünür. Helenistik dönemde Mısır'da ortaya çıkan simya, Arapça metinlerin yardımıyla Ortaçağa ulaşmış, Rönesans dönemi boyunca etkisini korumuştur. Gizemli sembolizmi, bilimin onun terimlerinin ve tekniğinin yerini aldığı on yedinci yüzyıla değin herkes tarafından anlaşılan ve paylaşılan bilginin konusuydu. Bu bilginin ne kadarının Rönesans'tan sonra da yaşamayı başarıp Romantizmin kurucularına aktarılmış olduğu tartışma konusudur. Coleridge'in meseleye Almanların getirdiği yaklaşımdan etkilendiği kesin gibi gözüküyor.

Astroloji gibi simya da en iyi yönleriyle hatırlanacağı yerde en kötü yönleriyle belleklerde yer etmiştir. Oysa, simya kurşunu altına çevirecek formülün peşinde açgözlü bir arayıştan ibaret değildi. Doğanın yaratıcı gizlerini keşfetmeye yönelik felsefî bir girişimdi. Pagan anlayışta zihin ve madde bağlantılıydı. Simya, pagan doğacılığıdır. Titus Burckhardt, simyanın tinsel amacının, "değişmez saflığı ve parlaklığı içinde 'içsel gümüşe' ya da 'içsel altına' ulaşmak" olduğunu söyler.[5] Jung, simyadan yalnızca "kimyanın anası" değil, aynı zamanda "günümüzün bilinçaltı psikolojisinin bir habercisi" olarak söz eder.[6] Jack Lindsay'a göre ise, simya bütün bilimsel ve antropolojik "gelişme ve evrim" kavramlarını önceden haber vermiştir.[7] Simyanın evreleri, *prima materia* ya da değişme eğilimi

gösteren maddelerin yarattığı kargaşayı, ebedî ve değişmez olan "Felsefe Taşına" dönüştürmenin arayışı içindedir. Bu mükemmel varlık bir erdişi çift cinsiyetli, bir *rabis* ("çift şey") olarak tanımlanır. Gerek ilksel dölyatağı gerekse de tamamlanmış ürün, hermafrodit özellikler taşır. Bunun nedeni her ikisinin de dört temel unsur olan toprak, su, hava ve ateşi içermesidir. Simyevî sürecin kendi içinde bir bütün oluşturan şahaseri, uroboros ile kendini yaratıp yok eden yılanla sembolleştirilir. Sanat eserinin su yüzüne çıkmadan önceki karşıtlarının sentezi *hierosgamos* (kutsal evlilik) ya da *coniunctio* (çiftleşme)dir, kadın ile erkeğin "kimyasal birlikteliği"dir. Bu çift, ensest kız ve erkek kardeştir. Ensestin terminolojisi pagan özüne ihanet ederek simyanın alanını doldurur. Romantisizmin ensest temaları bu kadim tarihi taşıyor olabilir.

Simyacılar, simyasal sürecin tamamını ya da bir kısmını oluşturan bir alegorik hermafrodite Cıvalı ("mercurious") adını vermişti. Tanrı ve gezegen Merkür, sıvı cıvadır, dönüşümler iksiridir. Arthur Edward Waite'a göre "Evrensel Merkür, evrenin dört bir yanına dağılmış hayat veren tindir."[8] Kanımca Batının en muhteşem ve bir o kadar da huzursuz cinsel personasını tanımlamak için "cıvalı"dan daha uygun bir sözcük yoktur. Daha önce kurnaz ve tez ayaklı Hermes için "cıva gibi" ifadesini kullanmıştım. Shakespeare tarafından icât edilen Cıvalı, temsilin erdişil ruhudur, personanın çoğulluğunun yaşayan cisimlenmesidir. Cıvalı, sözel ve dolayısıyla da zihinsel güç sahibidir. Shakespeare'in muhteşem Cıvalısı, erkek kılığındaki Rosalind ile onun yolundan giden, erkek iradesine sahip Kleopatra'dır. Temel karakteristiği, personanın hızlı değişkenliğiyle birlikte giden elektrikli, kıvrak, şaşırtıcı, bir o kadar da neşeli ve muzaffer bir zekâdır. Cıvalının rahatsız örnekleri ise, Goethe'nin Mignon, Jane Austen'ın Emma ve Tolstoy'un Nataşa karakterleridir. Gerçek hayattaki zaaflı ya da kederli cıvalımız, Byron ile fırtınalı bir ilişki yaşayan Caroline Lamb'dır. En oyunbaz ve yönlendirici hallerinde *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki Tracy Lord karakteriyle Katherine Hepburn ve *Rüzgâr gibi Geçti*'de Scarlet O'Hara rolüyle Vivien Leigh da göz alıcı Cıvalılardır. Bunların en üstünde ise Patrick Dennis'in karakteri, erkek eşcinseller arasında kazandığı tapınç statüsü bir kadın olarak geçişken cinsel karakterinin yanılmaz işareti olan, çoğul personaların neşeli ustası Auntie Mame yer alır.

Shakespeare, Batı sanatı demek olan şu cinsel personalar geçit törenine tek başına en büyük katkıyı yapan kişidir. Güzel oğlanın İtalyan Rönesansının sembolü olması gibi, özgürleşen kadının da İngiliz Rönesansının sembolü olduğunu söylemiştim. Shakespeare'de özgürlüğünü kazanmış kadın, sözünü sakınmadan konuşur. Jacob Burckhardt'ın belirttiği gibi, kıvrak zekâ Rönesansın "yeni ve özgür kişiliği" ile birlikte gelir.[9] Oscar Wilde ile mükemmel biçimini alan Batılı zekâ, saldırgan ve rekabetçidir.

O, toplumsal manevraların ve cinsel teşhirin aristokrat dilidir. Bu tavizsiz tarz, İngiliz ve Fransızlann ortak ürünüdür. Benzer bir üslup, saldırgan olmayan, geveze bir mizah anlayışına eğilimli olan Uzak Doğu'nun az sayıdaki kimi örneklerinde de görülür. *Faerie Queene*'in silâhlan ve zırhı, Shakespeare'in Rönesans'a özgü Amazonlarında keskin bir zekâya dönüşür. *Beğendiğiniz Gibi*'nin (1599–1600) genç kadın karakteri Rosalind, döneminin psikolojik değişimlerini yakalayan Rönesans yazınının en özgün karakterlerinden birisidir. Oyun, Thomas Lodge'un düz yazı romansı olan *Rosalynde or Euphues' Golden Legacy* (1590) adlı eserin olay örgüsünün büyük bir kısmını içerir. Bununla birlikte Shakespeare tüm hikâyeyi Batılı kişilik üzerine düşsel bir yaratıya dönüştürür. Rosalind'e yakıştırdığı kıvrak zekâ, cesaret ve erkeksi güç, bu karaktere çeşitlilik ve derinlik katar. Shakespeare, Rosalind'i Spenser'ın sözsel ve psikolojik bir sarmal içinde çevirip durduğu Belphoebe ve Britomart karakterlerinin karşısına çıkanr. Rosalind, ikonik olmaktan çok kinetiktir. Ve de bâkiredir. Gerçekte onun hayat veren tazeliği bâkire oluşundan kaynaklanır. Ne var ki Shakespeare, Amazonvari bâkireliği kendini tecrit ettiği kutsal mekândan alıp, toplumsal ilişkilerin içine atar. Yüce gönüllü Belphoebe ve Britomart'tan farklı olarak Rosalind eğlencelidir. Yeni kazanılmış seküler mekânda ikamet eder.

Rosalind, cinsel kılığını değiştirerek atıldığı serüveninde yazarın *On ikinci Gece*'sindeki Viola'ya benziyormuş gibidir, fakat bu iki kadın, mizaç bakımından tümüyle benzemezdirler. Rosalind, öbür karakterler üzerinde kurduğu üstünlük bakımından Shakespeare'in diğer tüm komik karakterlerini geride bırakır. *Beğendiğiniz Gibi*'nin sahne uygulamalan bu özelliğini pek ender gösterebilmiştir. Rosalind genellikle Viola'nın seviyesine indirilir ve her ikisi de âdeta bir yaz kampının pastoral görüntüsünde sergilenen ucuz duygusallık ile gölgelenir. Oysa Rosalind'in önemi, onun lirik ama aşırı duygusallıktan uzak karakterinden ileri gelir. Erkek çocukları için yazılmış olan bu roller, günümüzün kadın oyuncularının sergileyemediği muğlâk tonlar taşır. Erdişil Rosalind, güzelleştirilmiş ve erkeksilikten uzaklaştırılmıştır. *Venedik Taciri*'nde Shakespeare'in Portia'sı geçici bir süreliğine – bir sahnede avukatın cüppesini giyer – travestidir. Yine de Portia'nın bütünsel bir cinsel persona olduğunu söyleyemeyiz. Bunun nedeni, kadın kılığında olsun erkek kılığında olsun oyunun öteki karakterlerinin ona erotik bir karşılık vermemesidir. Rosalind ve Viola cinsel tetikleyicidirler, bıktırıcı romantik hataların nedenidirler. Shakespeare'in varlığından haberdar olduğu hikâyelerin çoğunda kılık değiştirmiş kadın, kederli bir âşık olan diğer kadına destek olur. Bu hikâyelerin büyük çoğunluğu Ovidius'un Iphis'i gibi klasik örneklere göre kurulmuş İtalyan kökenli hikâyelerdir. İtalyanların İngilizlerin düz yazıda verdikleri ürün-

lere denk düşen hikâyeleri, Ovidius tarzı gülünç cinsel imâlar içerir. *Beğendiğiniz Gibi* ve *On ikinci Gece* yatak odası entrikalarından kaçınmakla kaynaklarından ayrılır. Shakespeare, psikolojiyle ilgilidir, pornografiyle değil.

Rosalind de Viola da kriz anlarında erkek kılığına girerler ama Viola'nın açmazı daha katmerlidir. Yetimliği yetmiyormuş gibi, gemisi de batmıştır. Öte yandan babasının tahtını gasp eden amcası tarafından saraydan kovulan Rosalind, kendi isteğiyle ve macera olsun diye erkek kılığına girer. Her iki karakter kendisine cinsel anlamda belirsiz alter egolar seçerler. Viola bir iğdiş olan Cesario'dur. Rosalind ise Zeus tarafından kaçırılan güzel oğlan Ganymede (Lodge'ta olduğu gibi). Rosalind en başından beri Viola'dan daha haşarıdır, haydutların taşıdığı türden bir palası ve bir domuz kargısı vardır. Viola ise kendisini bir kız ya da en güzelinden bir oğlan gibi gösteren, soyluların kullandığı cinsten zarif bir meç taşır. Ürkektir ve hemen paniğe kapılır. Rosalind, Slyvius ile Phebe arasındaki romantik ilişkiye fesatça burnunu sokmasında olduğu gibi, sorunlardan, hattâ sorun çıkarmaktan zevk alır. Olivia ona âşık olduğunda Viola, cinsel anlamda bir yanılsama yaşamakta olan bu kurbana acıma duyar. Diğer yandan Rosalind, doğrudan kişisel çıkarı söz konusu değilse acıma duyma yeteneğinde değildir. Katı ve aşağılayıcı olabilir. Rosalind'in geleneksel kadınsı yumuşaklıktan yoksun oluşu, bir cinsel persona olarak sahip olduğu kendinden emin gücünden kaynaklanır. O, çağdaş uyarlamaların yakalayamadığı bir tehdit içerir. Viola'dan farklı olarak Rosalind eylemde bulunur, dolaplar çevirir ve yaptıklarının sonuçlarına güler.

On ikinci Gece'nin olay örgüsü, mekanist ikizler temasına bağlıdır. Viola, rahat edemediği erkek rolünü bu rol için uygun olan ve Olivia'nın gözdesi olarak hiç şikâyetsiz kendisinin yerine geçen erkek kardeşine teslim eder. Oysa *Beğendiğiniz Gibi,* kendi doğasında her iki ikizi de barındıran daha müphem Rosalind karakteri üzerinde odaklanır. Viola silik ve melankolik bir kişilik sergilerken, Rosalind gelişkin egosu ve her zaman ön planda olma arzusunun ortaya çıkardığı ataklığı ile kabına sığmayan bir kişiliktir. Aralarındaki farklılık oyunun sonunda en belirgin biçimini alır. Viola, uzun bir sessizlikte birleşmenin keyfini kendine saklar. Ağırbaşlı bir şekilde oyunu terk edişi, *Beğendiğiniz Gibi*'nin finalini hâkimane bir biçimde ele geçiren Rosalind'in tam tersidir. Babasının kendi ülkesine hükmedişinden daha başarılı şekilde oyuna hükmeden Rosalind, doğuştan sahip olduğu aristokrat otoritesini ortaya koyar.

Shakespeare çift cinsiyetli kadın kahramanlarını cinsel belirsizliğin beşik gibi salınan çemberlerine sarar. Viola kılık değiştirmiş olmasına rağmen karşılaştığı herkesi sesinin ve görünüşünün kadınsılığıyla çarptığından dolayı, Olivia'nın Viola/Cesario için yanıp tutuşması, Spenser'ın Ma-

lecasta'sının Britomart'a hissettikleri kadar kuşku vericidir. *On ikinci Gece*, Dük Orsino'nun, soğukluğu ve zalimliği anlatan modası geçmiş Petrarca tarzı metaforlarla tanımladığı kayıtsız Olivia'ya kendini büyük bir zevkle teslim ettiği sahneyle açılır. Narsisist Orsino'nun erkekliği kuşkulu olduğu içim Viola'nın ona duyduğu ilgi sorunludur. Hem *On ikinci Gece*'de hem de *Beğendiğiniz Gibi*'de erkek kılığındaki kadın karakterler kendilerinden daha düşük seviyede olan erkeklere tutulurlar. Hattâ kadınsı özellikler gösteren Viola'nın bile cinsel tuhaflıkları vardır. L.G. Salinger, Viola ve onun Roma ve İtalyan oyunlardaki öncülleri hakkında şu saptamada bulunur: "Bir tek o kılık değiştirdikten *sonra* âşık olur".[10] Demek ki, Viola bir kadın olarak değil, erdişi olarak âşık olur. Onun, Orsino'nun yarı-kadınsı durumunun farkında olduğunu ve Orsino'ya kısa süreliğine bile olsa bir kadın rolü verdiğini, gizlice yapılmış bir aşk itirafı sayesinde öğreniriz (II.iv.23–28). Orsino'nun mazoşistçe sevgi sözlerini bir erdişiden öbürüne hermafrodit bir mesaj taşıyan bir erdişidir. Viola, Orsino'nun geride kalan erkekliğini Viola'nın kendisinden gelen bir aşk vaadi gibi görünecek şekilde Olivia'nın önüne taşır. Böylece bu resmî görevi Viola'yı daha da erkeksileştirir. Richard Bernheimar kişilikten, diplomatların ve avukatların kullandığı bir temsil aracı olarak bahseder: "onun büyüleyici varlığı"nda vekil, kendisini görevlendiren kişiyi gölgede bırakabilir.[11] Alımlı Viola cinsel temsiliyetleri kendinde bir araya toplar. Orsino'yu temsil ederken, bir yandan da Cesario olarak bir erkeği temsil eder. *On ikinci Gece*, maske benzeri bu türden bir temsiliyetler silsilesiyle cinsiyeti ve kimliği göreceli̇leştirir.

Beğendiğiniz Gibi'nin esas oğlanı, *On ikinci Gece*'deki dengi gibi ciddî kısıtlar içindedir. Rosalind'in bir bakışta vurulduğu Orlando, bıyığı terlememiş bir ergen görünümündedir. Shakespeare onu sonu gelmez şakaların konusu yaparak, atletik becerisinin etkisini azaltır. Kavrayışı kıt Orlando, güçlü bir kadın karakterin yönettiği oyunda kendi cinsinin silik bir üyesi konumundadır. Bertrand Evans onu "güçlü, ama ahmak" olarak tanımlar.[12] Orsino gibi Orlando da, yöneten olmaktan çok yönetilendir. Orlando'nun, Rosalind/Ganymede'in düzenlediği bu transseksüel oyunu bu kadar çabuk kabullenmesi akla eşcinselliği getiriyor. Shakespeare, *Beğendiğiniz Gibi*'de Rönesans döneminde erkeğin üstünlüğünün yarattığı itibarı. kadın karakterin muhteşem gücünü pekiştirmek adına azaltır. Diğer tüm karakterleri kendi cinsel çeperine toplayan Rosalind, hem entelektüel hem de duygusal açıdan öbürlerinden üstündür. Güzelliğini öve öve bitiremediği Rosalind'e tutkun Phebe'nin sevdasında lezbiyen bir ima vardır (III.v.13–23). Oliver'ın dediği gibi, bir delikanlı olarak Rosalind'de "erkek yüreği yoktur" (IV.iii.86–87). Onun erkekliği inanılmaz bir biçimde yarı-kadınsıdır.

Rosalind ile Celia'nın çocukluktaki ilişkileri de homoerotiktir. Shakespeare, Rosalind'in daha ortada görünmeden adının anıldığı ândan itibaren kızları duygusal olarak aynı sınıfa sokar. "Bu iki hanımefendi kadar birbirine düşkün kimse görülmemiştir"; "birliktedirler ve asla ayrılamazlar", hattâ birlikte uyurlar. (I.İ.109, iii.71–74). Birinci perdede tanık olduğumuz aralarındaki bu çok özel, âdeta aşka benzeyen ilişki, son perdede evlilik tanrıçasının işin içine karıştığı yetişkinlere özgü düğünle yapısal olarak dengelenir. *Beğendiğiniz Gibi*'deki "You" (siz) ve "Thou"(sen) kullanımları üzerine yazılmış bir makalede, Angus McIntosh "you"nun "iğrenme ve sıkıntıya dair imâlar" içerdiğine dikkat çeker. Arden Ormanında Orlando ile karşılaşmalarından sonra Celia'nın, Rosalind'e "you" diye hitap etmesi, "Orlando'nun ortaya çıkışını, şimdiye kadar Rosalind ile kurmuş oldukları yakın ilişkiye bir tehdit olarak algıladığının" göstergesidir.[13] Birinci perdede Rosalind, kendisine kur yapan Orlando'ya karşılık verdiğinde Celia'nın, sert bir şekilde "Hadi kuzin, gidiyor muyuz?" diyerek Rosalind'i çağırmasının bir kıskançlık işareti olduğunu düşünüyorum (I.ii.245). Rosalind, Celia'nın rahip kılığına girerek, kendisini oyuna getirilen Orlando ile ormanda evlendirmesini istediğinde, Celia "Ben bu sözleri söyleyemem", cevabını verir (IV.i.121). Gelini güveye teslim etmeden önce tam üç kez duraklar. Shakespeare'in cinsel gerilim üzerine kurulu bu alt-metni bilinçli olarak tasarladığının kanıtı, kendisinin kaynak aldığı Lodge'ta güle oynaya düzmece bir evlilik töreninin tasarlayan ve teşvik eden karakterin Celia olmasıdır.

Bâkireliğin modern öncesi dönemdeki büyük itibarı nedeniyle, Rosalind ile Celia'nın birlikteliği elbette duyusaldır ve açık biçimde cinsel nitelikte değildir. Onların yakınlığı Britomart ile dadısı arasında var olduğunu düşündüğüm kadınca bir matristir. *Beğendiğiniz Gibi*'deki matris, final sahnesinde yetişkinlere özgü heteroseksüel taahhütlerin açığa çıktığı narsisizmin ilk evresidir. Oyunun ortalarında Rosalind "ama Orlando gibi biri varken niye babalardan söz ediyoruz?" diye haykırır (III.iv.35–36). Aile ve çocukluk bağlılıkları, evliliğin yeni dünyasına teslim olmak zorundadır. Bu tespit İngiliz Rönesans'ının karakteristiğidir: Dışarıdan evlilik toplumsal yapıyı güçlendirir. Rosalind, cinsel ayrımları çoğaltan bir süreçten geçer. Onun Celia'dan kopması mitoz bölünmeye benzetilebilir. Onların dostluğu bütünüyle cinsiyet belirlenimlidir, Shakespeare'in garip bir biçimde Bâkirelerine atfettiği annesiz olmanın getirdiği bir avuntudur. Bu aynı zamanda *Hamlet* ve *Othello*'da olduğu gibi, karakterleri savunmasız bırakan bir faktördür. *Beğendiğiniz Gibi'nin* sonunda Rosalind ve Celia, ilişkilerini, evliliğin gerektirdiği sabit cinsel roller uğruna feda eder. Mecburî olmasa da bir tercih yapılmıştır. Bildiğim kadarıyla Hugh Richmond Rosalind'in "biseksüellik yeteneğini" açıkça kabul eden ilk eleştirmen-

dir.[14] Viola'nın tersine Rosalind sınırda durur. Sınırın her iki tarafına da geçebilir. *Beğendiğiniz Gibi'nin* farkına varılmamış temalarından biri, Rosalind'in kendi yasa dışı eril aşırılığına olan eğilimi ve daha geniş toplumsal düzene katılmak adına bu aşırılığının üstesinden gelmesidir. Phebe'ye oynadığı oyunda karşısındakine bariz bir şekilde kur yapmaktadır. Ganymede kılığında Rosalind, gözü dönmüş bir kadın avcısıymış gibi davranır ve kendisini, düşündüğü cinsel persona zannettiğinde de artık gerçekte o olmuştur. Aşağılayıcı sözler ağzından etkileyici bir tarzda dökülür (III.v.35 ve devamı.). Cinsellik ve güçle doludur. Kendisi bilinçli olarak farkında olsa da olmasa da, erotik fırsata verilmiş karmaşık bir psikolojik cevaptır. Spenser'da da hayâl kırıklığı içindeki Amoret ile kırıştırdığı sahnede Britomart'ın hareketleri gelecekteki kocası üzerine odaklanmış olan düşüncelerinden kopuktur. Spenser ve Shakespeare böylece, Freud'un Romantik şairler tarafından icât edildiğini söylediği modern bilinçdışı teorisini önceden haber vermişlerdir. Britomart ve Rosalind gayri iradî olarak lezbiyen cilveleşmeye sürüklenmiştir. Erkek gibi giyinmek, onların cinsel doğalarının toplum tarafından baskılandırılan yanlarında gizli kalmış değişken dürtüleri açığa çıkarır.

Shakespeare'in cinsel geçişkenlik komedilerinde erkeklik ve kadınlık için değişmeyen belli koordinatlar var mıdır? Cinsiyet farklılıkları üzerine yorum yapmak, Orsino'nun süslü laflarındaki gibi aptalca olabilir. Rosalind'in cinsiyetler üzerine bilgiçce sözleri, çoğunlukla hicivcidir. Bu oyunlarda insanı giydiği giysi insan yapar. Kostümler personanın toplum içindeki yerini sabitlerken, düşünce, davranış ve cinsiyeti de kazandırır. Erkek ile kadın arasındaki tek farklılık mücadele yeteneğiymiş gibi görünür. Viola düellodan kaçarken, Rosalind'i kan tutar. Öte yandan Viola'nın ikizi Sebastian çok çabuk öfkelenir ve kızdığında etrafındakileri tokatlar. Demek oluyor ki, Shakespeare erkeklere dışa vuracakları fizikî bir yetenek bahşeder. Bunun yanı sıra Shakespeare erkekliği ve kadınlığı takılıp çıkarılacak maskeler olarak görüyor gibidir. İnsan anatomisine yaptığı göndermeler alışılmadıktır: İki oyununda bir kez doğrudan, iki ya da üç kez de sözcük oyunu yapılarak gizlenmiştir. Düello sırasında zangır zangır titreyen Viola, "Ufacık bir şey bana onlara ne kadar erkeklikten yoksun olduğumu söyletecek", diye bağırır (III. iv.313–15). Erkek eksi "ufacık şey" eşittir kadın. Rosalind'in bulduğu çözüm olarak, "Baştan aşağı erkek gibi giyinip kuşansam daha iyi olmaz mı?" sorusunda, savaşmaya giderken erkeklerin tek bir özelliği dikkate alarak hazırlanmasının yerinde bir davranış olmayacağı gizli vurgusu vardır (I.iii.114). Soytarı, Orlando'nun yazdığı aşk şiirleriyle dalga geçer: "Rosalind gibi bir gülün peşinde koşan / Bakar ki sonunda, koca bir diken elinde kalan" (III.ii.111–12). Süngüsü düşmüş Orlando, Rosalind için duyduğu aşka kavuşabilmek için erkekliğini geri kazanmalıdır. Kadın giysileri içindeki Artegall gibi yeniden

ayağa kalkmak ve sorumluluk yüklenmek zorundadır. İkinci olarak, bir gül olan Rosalind hem bir çiçek hem de bu çiçeğin dikenidir. Zırhını kuşanmış bir erkek gibi giyinen Rosalind'in çift anlamlı cinsel sembolleri vardır; fallik "aşk dikeni" ve kadın cinsel organı anlamındaki gül. Arapsaçına dönmüş olan Rönesansa özgü bu cinsiyet geçişlerinin daha fazla müstehcenlik içermesi beklenebilir. *On ikinci Gece*'ye esin veren Barnabe Rich'in *Of Apolonius and Silla* adlı eserinde (1581) Viola'nın öncülü Silvio'nun cinsiyetini açığa vurması için, oyunun sonunda "üzerindekileri aşağı indirip, göğüslerini ve tatlı göğüs uçlarını" göstermesi gerekmiştir. Yatak odası okuması için kaçırılmayacak, sahnede icra etmek içinse uygunsuz bir durum! Shakespeare'in cinsel müphemliklere yaklaşımı dikkat çekici biçimde açık saçıktır.

Shakespeare'in karakterleri, çoğu kez arkadaşlarının gerçek cinsiyetini anlamayı ya da hattâ kendi öz sevgililerini sahnede tanımayı bile beceremez. Karıştırılan ikizler teması, Plautus ve Terentius'a dayanır ki onlar da bunu Yunan Yeni Komedyasından almıştı. Fakat klasik dramada ikizlerin cinsiyeti aynıdır. Erdişiye olan tutkunluğundan ötürü Rönesans, bu temayı farklı cinsiyetten ikizler olarak değiştirdi. Dönemin atmosferinden etkilenmiş olan Shakespeare de biri kız öbürü oğlan olan ikizler yaratır. Oyunculukta usta oğlanların kadın rollerine çıkması, Elizabeth dönemindeki tiyatro müdavimlerinin göze görünen cinsiyetlerden emin olamamalarına yol açıyordu. Başrol oynayan oğlanların varlığı, travestilik temalı komedilerin metinlerinde var olan cinsel müphemlikleri daha da belirginleştiriyordu. Kimilerinin Shakespeare'e değil de bir başkasına ait olduğunu düşündüğü, *Beğendiğiniz Gibi*'nin son sözü, izleyicinin teatral transseksüelliği tanımasını talep eder. Rosalind'i canlandıran erkek oyuncu üzerindeki kadın giysisiyle izleyicilere seslenir: "Kadın olsaydım içinizde sakalı hoşuma giden kim varsa öperdim". İşveli erkek eşcinselliğine dair bir değinme. Günümüzün kadın oyuncuları da, erkek kılığına girdikleri oyunlarda gösterinin sonunda benzer bir biçimde peruklarını çıkarıp ya da smokinlerinden soyunup gerçek cinsiyetlerini sergileyerek dramatik çerçevenin dışına çıkarlar. Elizabeth dönemi tiyatrosunda kadın rollerine erkeklerin çıkması, Yunan ve Japonya'daki örneklerine oranla daha eşcinsel bir nitelik taşır. Yunanlı erkek oyuncular tahtadan yapılmış maskeler giyerken, Japon Kabuki tiyatrosunun oyuncuları ağır makyajla yüzlerini gizlerdi. Yunan ve Japon oyuncuların yaşı değişirdi. Oysa Elizabeth dönemi tiyatrosu sakalı çıkmamış oğlanlara peruk taktırıp makyaj yapardı. Buna karşılık kadın rolüne çıkan oğlan oyuncular maske takmazdı. Bir oğlanın yüzü tıpkı bir kadınınki gibi olmalıydı. Erotik cazibe, tıpkı İtalyan operasındaki iğdişin peşine takılanlar gibi, gittiği her yerde kendisini izleyen hayranlar yaratır.

Erdişil ergen oğlanların güzelliğinden ve seslerinin şarkı söylerken sa-

hip olduğu tanrısal saflıktan daha önce söz etmiştim. Rosalind'de sahneye yerleşen melek-oğlan, zaten cinsel anlamda var olan karmaşık role kendi hermafroditliğini de katar. Genç erkekler tarafından oynanan *Beğendiğiniz Gibi* ve *On ikinci Gece* cinsiyetin gizemine dair ipuçları veren seyirliklerdir. Nasıl bir gösteri izlendiği, ikizlerin geleneksel olarak oyuncuların kendilerini tanıttıkları son bölümü, izleyicileri şaşkına uğratarak uzattıkları *On ikinci Gece*'nin son perdesinde aşikârdır. Bu ağırdan alma, Shakespeare'in *Lucrece'in Irzına Geçilmesi*'nde gördüğüm sinemada kullanılan ağır çekim tekniğidir. Londra Ulusal Tiyatrosu 1967 yılında oyuncu kadrosu yalnızca erkeklerden oluşan, 60'ların modasına uygun kostümlerin kullanıldığı *Beğendiğiniz Gibi* uyarlamasını sahneye koydu. Yönetmenin amaçladığı "ruhsal anlamda saflığı yansıtan bir atmosferdi".[15] Rosalind'in Ganymede olarak, kendisine kur yapması için Orlando'yu teşvik ettiği bölüm, büyüleyici taklitler silsilesiyle böylesi bir idealizasyondan özel olarak nasibini almıştır: Bir kızı canlandıran oğlanın bir kız tarafından, onun da bir oğlan tarafından canlandırılması gibi. Bir izleyici bu yapımı "sade, stilize ve doğrusu bir No oyunu kadar soğuk olarak" tanımlamıştı. Gene de bu erkek oyuncular, oğlan değil de genç erkeklerdi. Roger Baker, Rosalind ve Viola rolünü oynayan oğlanların "gerçekten cesaret kırıcı" olacağını savunur.: "Oğlanlar doğal bir çekicilik ve zarafetle rol yapabilir".[16] Daha önce gördüğümüz gibi travesti oğlanlar Yunan'ın Dionysoscu Oskhophoria'sının kutsal işleyişini yönetir. Onların Elizabeth dönemi tiyatrosundaki maskesiz varlıkları, dramanın ilk dönemlerindeki tapıncı ve arkaik âyinselliğe yeniden hayat verir.

Michelangelo'nun şiirleri gibi Shakespeare'in soneleri de iki aşk nesnesine hitap eder; şaşırtıcı derecede kudretli bir kadın, ve bir güzel oğlan. Kimliği bilinmeyen bu narin gencin dış görünüş itibariyle erdişil olduğu aşikârdı. Shakespeare ondan "melek", "tatlı çocuk", "sevgi dolu güzel genç" diye söz eder (144,108, 54). Shakespeare'in bu genci kendisinin "efendi hanımı" diye çağırdığı ve "bir kadın yüzü" ile "ince bir kadın yüreğine" sahip olarak tanımladığı 20. sone, şiirlerinin en müstehcenidir. Onu bir kadın olarak tasarlayan doğa "bir hatâ yapmış" ve ona yanlışlıkla bir penis eklemiştir. Bu durum, Phaedrus'un sarhoş Prometheus'unun insanın cinsel organını yanlış yere koymasına benzetilebilir. 20. sone, erkek cinsel organına sahip fetusun kadının zihinsel kimyasını da muhafaza edebildiği ve böylece içten gelen bir itki ile kadın olduğuna kanaat getirerek, cinsiyetini değiştirme arayışı içine girebildiği çağdaş kuramı önceden haber verir gibidir. 20. sone'deki genç, bir hermafrodit, gerek yüz hatlarıyla gerekse de duygusal anlamda penisin – çok açık bir biçimde Shakespeare'in kaçındığı – bir fazlalık haline geldiği bir kadındır. Michelangelo gibi Shakespeare'in de erkeklerle kaçınılmaz olarak ilişki kurma arayışı

içinde olmayan, Yunan tarzı bir eşcinsel idealist olabileceği konusunda şüphelerim var. G. Wilson Knight, Shakespeare'in sonelerinin "tapılası oğlanın zarafetten nasibini almış biseksüel gücünü tanıdığını" ve bu görüşün, Platon'un "meleklere yaraşır bir önsezi" diye adlandırdığı ifadeyle örtüştüğünü belirtir. Knight'ın, libidinal enerjinin estetik bir görüntüye, "taşkın bir bilince" dönüştüğü erotik idealizm hakkındaki tespitleri son derece zekicedir: "Mümkün olan en az tatmin şansı ile en fazla tutkuya sahip olmalısın ki arzu, gözü ve zihni yaratmaya zorlasın."[17]

Güzel oğlan sonelere aittir ve orada kalmalıdır. Oyunlara giremez. Rosalind toplumsal bakımdan yeniden tahayyül edilmiş güzel oğlandır. Shakespeare'in oyunlarında eşcinselliğe yapılan göndermeler nadirdir. Belki *Othello*'da Iago'nun, *Bir Kış Masalı*'nda Leontes'in tavırlarında ya da *Onikinci Gece*'de Antonio'nun Sebastian'a ve *Troilus ve Cressida*'da Patroklos'un Akhilleus'a kendisini adayışında eşcinsel imâlar bulunabilir. Ama Shakespeare, çağdaşı Marlowe'un aksine asla eşcinselliğe dayanmamış ya da oyunun ya da temel karakterlerinin bu tema üzerine kurulduğu bir eser vermemiştir. Oysa Marlowe'un *Dido, Queen of Carthage* adlı oyunu Jüpiter'in "Ganymede'i dizleri üzerinde hoplattığı", *Edward the Second* adlı oyunu ise kralın erkek âşığının yolda bulduğu buruşuk notu okuduğu sahnelerle açılır. İkinci oyun, eşcinsel kralın ateşte nar gibi kızdırılmış ocak demirinin kıçına sokularak infaz edilmesiyle biter.

Shakespeare'de gördüğüm, türleri birbirinden ayırmasıdır, eşcinselliği liriğe yöneltirken dramadan uzak tutar. Yunan'ın keşfi olan güzel oğlanın, sessiz ve tekbenci Apollonca erdişi olduğunu daha önce söylemiştim. O, kendisini hayranlıkla seyreden ve önünde saygıyla eğilen bakışın varlık kazandırdığı bir objet d'arttır. Sessizlik, sesin hayat verdiği drama önünde bir tehdittir. Northrop Frye, "Shakespeare'in sonelerindeki 'camdan duvarların içine kapatılmış şeffaf bir mahkûm' olan verimsiz ve narsisist güzel delikanlının kendi üzerine kapanmış dünyasından" söz eder.[18] Frye, aşk ve güzelliğin sanata dönüştürüldüğü şekilde yaz çiçeklerinin bir parfüm imbiğinde damıtıldığı 5. soneden alınmış bir simya imgesini kullanmaktadır. Sonelerin güzel oğlanı kendi içine kapanmış bir münzevidir. Shakespeare, asil soyu sona ermesin diye onu vârisler edinmek üzere evlenmeye teşvik eder (1–17. Soneler). Genç delikanlının bir toplumsal sözleşme olarak evliliğe razı olması durumunda, kendisini zamandan ve toplumdan soyutlayan muhteşem narsist güzelliğinin onu terk edecek olması ironik bir durumdur. Daha önce Apollonca tarzın katı, mutlakçı ve ayrılıkçı olduğunu vurgulamıştım. Apolloncu varlıklar Dionysoscu katılımı gerçekleştiremezler: Apolloncalık duygusuzca birleşik, bölünemez olmaktır, bu yüzden böylesi varlıklar [kendi dışındaki şeylere, süreçlere] "dâhil olamaz, katılamaz". Karışık cinsiyetli Rosalind, toplumsal bütün-

leşmeyi reddedişiyle kendisini sonelere mahkûm kılan narin delikanlının evlenme yükümlülüğünü miras almıştır. Güzel oğlan, oyunlarda yüzeysel ve küçük kalırdı. Shakespeare'in dramasındaki tek Ganymede bir kadındır. Rosalind'de hayat bulan güzel oğlan kendisi için değil, diğerleri adına seçim yapar.

Shakespeare'in erdişil personalar üzerine düşünceleri, cinsel rollerle ilgili olarak İngiltere'ye İtalya'dan daha geç ulaşan Rönesans hummasından esinlenmiştir. Rönesansın ulusal evreleri arasındaki zamansal mesafe, Shakespeare ile Marlowe'un Michelangelo'nun seksen beş yaşında öldüğü aynı yıl doğmuş olmaları olgusundan anlaşılır. Elizabeth ve James dönemlerinde Püriten vaizler kadınsı erkekler ile erkek kılığına giren erkeksi kadınlara ağır bir dille saldırmaktaydı. Bu yüzden Shakespeare'in cinsel geçişkenliği konu alan komedileri toplumsal bir konuya yönelikti ve bu konuda özgürlükçü bir tavır alıyordu. Savonarola'nın* pagan tarzını yok etmesine göz yuman Botticelli'nin tersine, Shakespeare, Püriten baskılara hiçbir zaman boyun eğmemiştir. Aslında onun Jakoben (Kral James dönemine ait) oyunlarında, dekadansdan uzaklaşmaktan çok dekadansa doğru bir dönüş söz konusudur. Shakespeare cinsel personaların bir kendini tanımlama tarzı olduğuna inanmaya devam etmiştir. Bu tema onun iki temel türünde farklı açılardan temsil edildi. Onun sonelerinin el yazmaları Apollonca seçkinliğe sahip aristokrat sınıfın üyelerinin ellerinde gezdi. Bununla birlikte oyunları Globe Tiyatrosunun farklı toplumsal sınıflarına, Plutark'ın Dionysos'la özdeşleştirdiği demokratik "Çoğunluk"a hitap ediyordu. Bu yüzden, Shakespeare'in erdişilerinin psişik başkalaşımları, izleyicisinin gürültülü çoğulculuğuna uygun düşer.

Oğlan aktörlerin kızları oynaması, *Beğendiğiniz Gibi'nin* oğlanlarla kadınların duyusal bakımdan birbirlerinden farksız olduğuna dayanan iddiasıyla tutarlıdır. Rosalind, Ganymede olarak, aşkından ölmek üzere olan bir adamı, onun âşığıymış gibi davranarak iyileştirdiğini iddia eder: "Bu süre içinde ben de, ay gibi değişken bir kimliğe bürünüp, alıngan, kaprisli, huysuz, sevdalı ve sokulgan, kibirli, hayâlci, yapmacık, kuş beyinli, güvenilmez, ağlamaklı, güler yüzlü pozlara girdim; her duygunun ifadesini takındım; ama hiçbiri içten değildi. Tıpkı, çoğu erkekle kadında olduğu gibi" (III.ii.400–06). Bunlar oğlancılığın tatlı dertlerine dair imâlardır. Vergilius'un Merkür'üne göre; "Kadın daima değişkendir, farklı biçimlere bürünür" (Aen. IV.569–70). Verdi'nin dükü de benzer görüşü paylaşır: "La donna è mobile." Kadın hep hareketli, değişken ve gel geç gönüllüdür. Oğlanlar Rosalind'in de söylediği gibi, ay gibi değişkendir. Bunun

---

* Homofobik bir tutumu da kapsayan bir tarifle erkek (ibne) ya da kadın (sevici) eşcinsel. -ç.n.

nedeni, onların Merkür'ün etkisinde olan ve bu nedenle de statik olmayan zihinlerinin, kadınların hayatlarını yönlendiren kadınsı ayın sürekli değişen evrelerine benzemesidir. Van der Berg, yeniyetmeliğin henüz fark edilmediğini, bunun da böyle bir kategorinin Aydınlanma çağı öncesinde var olmayışından kaynaklandığını söylerken doğru bir tespitte bulunmamaktadır. Shakespeare yeniyetmelerden bahseder. Rosalind'in konuşması âdeta hızla yer değiştiren personaların geçit töreni gibidir. Ruh halleri arasındaki bu arsız ve serbestçe gezintiyi eğlenceye düşkün, ama üçkâğıtçı Hermes/Merkür ile özdeşleştiriyorum. Oğlanların ve kadınların uçuculuklarını belirleyen hormonal simya mıdır? Erkek sanatçıların ve yazarların bir bölümünde, kadınlara özgü sinirli bir duyarlılık ve zarif el hareketleri belirgindir. Duyarlılık bedende başlar, zihin ve heves bedenin ardından gider.

Shakespeare, başka bir yerde, erdişil hareketlilik modelini özel erkekleri ya da özel durumlardaki erkekleri içerecek biçimde genişletir: "Deli, âşık ve şair / İmgelemin yoğun bütünlüğündendir": Sanatçı ve âşık, her ikisi de kaçık gibidir, onlar kelimenin tam anlamıyla ay-insanlarıdırlar (Bir Yaz Gecesi Rüyası V.i.7–8). Birine âşık olmak "düşe dalmak" gibidir. Gerçekten seven kişi, âşığının imgesini saklayan bir "uçarı" ve "oyuncu"dur. Âşık olan kişinin zihni "opal" gibi saydam olduğu için "değişen tafta" giymelidir(*SNG* V.ii.93; *Onikinci Gece* II.iv.17–20, 73–75). Aşk, erkekliği saf dışı eder. Yüzer-gezer nesneler belli belirsiz oynaşır. Sanat ve aşk toplumsal alışkanlıkları ve biçimi çözen Dionysoscu bir akışkanlıktır. Shakespeare'in soytarıları da erdişil özgürlüğün sınıfsız dünyasında ikamet eder. Ortaçağın soytarılarının yergisel yorumlara ve çoğul personalara başvurmasına izin verilmişti. Shakespeare *Kral Lear*'da aseksüel soytarıya, kendini beğenmiş kralın acılardan geçerek yöneldiği nihai gerçeğin Zen türü düsturlarını verir. *Romeo ve Juliet*'te soytarı rolü talihsiz bir soylu olan Mercutio'ya verilmiştir. Mercutio adı, onun cıva gibi, ele avuca sığmaz mizacından kaynaklanır. Onun sözleri paldır küldür savrulmuş imgeler, metaforlar ve söz oyunlarıyla doludur. Kadın, oğlan, çılgın, âşık, soytarı: Shakespeare hepsini duygusal ve psikolojik anlamda kucaklar. Hepsi de aynı büyüleyici ivediliğe ve değişkenliğe sahiptir. Onlar, aklını kaçırmış Mercutio'da manik-depresif bir ruh haline dönüşen ayı çağrıştıran ruhsal bir akışa teslim olmuşlardır. Bir şair olarak Shakespeare, karma cinsiyetlerin oluşturduğu bu görünmez cemaatin bir parçasıdır. İçsel bakımdan o da bir cıvalı erdişidir. 29. Sone, onun bu tahripkâr ruh hali değişimlerinin bir haritasıdır – dibe, daha daha dibe, ardından gündoğumunda tarla kuşuyla birlikte yukarıya ve uzaklara.

Cıvalı Rosalind, çoğul personaların komik hâkimiyetini simgeler. Daha ikincil karakterler aşırılık ve kendi benliğine kapanmışlıkla doluyken

Rosalind ve Viola kendi duygularını terbiye edebilirler. Her iki kadın da, kimliklerini açıklamak için yanıp tutuşurlarken bile bürünmüş oldukları erkek kimliğini sabırla koruyabilir. Bununla birlikte konuşma biçimleri farklıdır. Viola temkinli ve başkalarının düşüncelerini önemseyen bir yapıdayken, Rosalind saldırgan ve yaramazdır, çevresindekilerin zaafları onun alaylarına hedef olur. Sayısız personalar arasında mistik bir varlıkmışçasına el çabukluğuyla gezinen Rosalind, kurgusal kişiliğinin bilinıcindeymiş gibi görünür. İçsel dünyasını kurgularken, düşünsel anlamda hem kendi hem de diğerlerinin rolünün dışında yer alır. Rosalind'in karakteristik özelliği kendine dönük alaylı yaklaşımıdır: "Kadının aklını başında tutamazsın; kapıyı kapa, pencereden çıkar; pencereyi kapa, anahtar deliğinden kaçar; deliği tıka, duman olur bacadan uçar" (IV. i.154–57). Onun iğneleyici sözleri, tecrit edilmiş Rönesans kadınının isyankâr sözleridir. Rosalind sözcükleri, huzursuz düşüncelerinin tinsel kaynağı olan sise dönüştürür. Onun erkek kılığında sergilediği performans –high camp* –modası geçmiş ama yine de kullanışlı bir homoseksüel terimdir. High camp'ın özü davranıştır, dekor değil. Rosalind, Christopher Isherwood'un *high camp* tanımını eksiksizce hayata geçirir: Ciddiye aldığı bir şeyi, Orlando'ya olan aşkını alaya alır. High camp doruk noktası, tam da gerçekten olduğu kişinin – Rosalind'in – yerine geçmiş gibi davrandığı kur yapma sahnesidir.

Cıvalı erdişi, gençliğin huzursuz coşkusuna ve kendiliğindenliğine sahiptir. Modern gayretkeş yandaşlığımız ne derse desin, Rosalind erkek rolünü oynamayı sürdürmüş olsaydı, bir karakter olarak gelişmesi mümkün olamazdı. Shakespeare'in oyunlarının gelişmeye ve oluş süreçlerine – Dionysoscu bir dönüşüm – açık olduğuna daha önce değinmiştim. Rosalind'in dönüşümü ormana gitmesiyle gerçekleşmiş olsa da, orada kalmış olması durumunda bu değişim sekteye uğrardı. Yürekli Amazon kimliği kaybolur ve önemsizleşirdi. Shakespeare'in bir başka cıvalı erdişisi olan, kâh bir acuze kâh bir deniz perisi olarak ortaya çıkan çabukluk ve biçim değiştirmelerden ibaret gök ruhu Ariel'e dönüşürdü. Ariel, düzenbaz Till Eulenspiegel ve J. M. Barrie'nin Peter Pan'i (ki kadın oyuncu tarafından canlandırılan bir oğlandır) psişik değişkenliğin erkekler üzerindeki kadınlaştırıcı etkisini gösterir. Bu, Michelangelo'da bulduğum anıtsallığın kadınları erkeksileştirdiği ilkesini tersine çevirir. Rosalind, sürekli biçim değiştirmeye bir son vermek ve Rönesans'taki toplumsal düzene uyum sağlamak zorundadır. Çağdaş uyarlamalar *Beğendiğiniz Gibi'nin* değindiği bir ritüele dönüşen feragat temasını bütünüyle göz ardı etmişlerdir. Rosa-

---

* Homofobik bir tutumu da kapsayan bir tarifle erkek (ibne) ya da kadın (sevici) eşcinsel. –*ç.n.*

lind, ne Peter Pan, ne de Virgina Woolf'un umursamaz, elinden sigarasını eksik etmeyen Sally Seton'ıdır. Rosalind ne bir delifişek ne de bir küstahtır. Onun oyunbaz personalarının ve muzip söyleminin gerisinde hükmedici bir irade vardır. Ruh halinin çoğulluğu anarşiye eğilimlidir. Shakespeare'in Rönesansa özgü sağduyusu, sınır tanımayan enerjiyi evliliğe, çoğul olanı toplumsal yapıya tâbi kılar. Rönesans'ta ve benzer biçimiyle günümüzde oyun, eserin diyalektik bütünlüğünün bir parçası olmak zorundadır. Aksi takdirde dekadan olur.

Beğendiğiniz Gibi'nin doruğunda, Rosalind erdişil benliğine bir veda töreni düzenler. İnce zekâsının ya da yaratıcılığının en yüksek noktasına erişmiştir. Oyunun romantik karmaşası tam bir kargaşa içindedir. Rosalind "büyü" yoluyla herkese istediğini vereceğini ilân eder. Gerçek kimliğini ve cinsiyetini açıklaması düğümü çözer: *Beğendiğiniz Gibi*. Rosalind'in hermafrodit Cıvalı olarak oyunun karakterlerini ve kendisininki de dâhil olmak üzere hepsinin kaderini değiştirdiği bir simya deneyi şeklinde sona erer. Bu önemli eseri, bir ilahiyle, bir erotik saplantı ve bastırılmışlık efsunu ya da büyüsüyle başlar. Dizeler, büyüsel bir çember, simyasal bir uroboros şeklinde halka halka ilerler (V.ii.82–118, iv.116–24). Oyunun ortaya attığı, Gordion düğümüne benzer bir bilmecedir. Rosalind'in gerçek kimliğiyle ortaya çıkışı, çözülmesi imkânsız gibi görünen tüm bu entrikaların sona ermesi anlamına gelir. Giysilerini zarif bir biçimde çıkarmasıyla cinsellikle örülmüş bu mantık zincirinin son ve en şaşırtıcı halkası da tamamlanmış olur. Onun oyunda bir şaman gibi bir anda belirivermesi erotik karmaşaya son verir. Sfenks onun bilmecesini cevaplar. Oedipus'un "Adam" cevabı yine işe yaramıştır, çünkü Rosalind, simyanın amaçladığı *anthropos* ya da kâmil insandır.

Rosalind'in melez cinsiyeti ve bitmek bilmeyen dönüşümleri, tavuskuşunun kuruğu gibi gökkuşağının bütün renklerini yansıtan simyevî Merkür'ün cıvasıdır. Jung, cıva olarak Merkür'ün "'akışkan', hareketli vb. zihni" temsil ettiğini söyler. Rosalind gibi bir Merkür, "aynı zamanda hem maddesel hem de tinseldir".[19] Rosalind'in tinselliği onun saflığı, ereği ve duygusal bağlılığıyken, maddesel yanı gerçekçiliği ve tavizsiz pragmatizmidir. On yedinci yüzyılın başlarında simya üzerine yazılmış olan kitabın adı *Atalanta Fugiens*, "Uçan Atalanta"dır. Burada sözü edilen tez ayaklı, kadın avcı "uçarı Merkür'ün gücü"nü anlatmak için kullanılan bir metafordur.[20] *Beğendiğiniz Gibi* Rosalind ile Atalanta'yı karşılaştırır ve zekâyı hızla özdeşleştirir: "Düşünce namına ne varsa... kanatlanmıştır" (III.ii.147; IV.i.135; III.ii.273–74). Duygularını sakınan, sözünü sakınmayan Rosalind bir Atalante *fugiens*'tir. Felsefe Taşı ya da simyanın hermafrodit *rebis*'i çoğunlukla kanatlıdır. Jung bu durumu "önsezi ya da tinsel (kanatlı) potansiyel" olarak tanımlar.[21] Hem kadınsı hem de erkeksi Rosa-

lind dize gelmeyen, başına buyruk zekânın Merkür'üdür. Hız ise hermafrodit aşkınlıktır: Vergilius'un Amazonu Camilla ve Giambologna'da kendini kaybetmiş genç oğlan Merkür gibi.

Rosalind, *Beğendiğiniz Gibi*'nin katalizörüdür, temel unsurları soylu metallere dönüştüren bir iksirdir. Atalante Fugiens'in editörü Cıvalıyı şöyle tarif eder: "O, metallerin altın haline gelmeden önce içinde çözünüp temel maddeye indirgendiği cıvadır".[22] *Rebis*, ensest ilişkideki kız ve erkek kardeşlerdir. Shakespeare sanki simya ile ilgili kurulacak olan analojiyi kolaylaştırmak adına, Lodge'un ormanındaki Rosalynde ve Aliena (Celia) karakterlerini, bir şövalye adayı ile sevgiliden, erkek ve kız kardeşe dönüştürür. Bu değişim, Rosalind ile Celia arasındaki dostluğun taşıdığı lezbiyen karakteri de kapsayan bir erotizmi dışlamak anlamına gelmez. Her şeyden önce kuzen olmaları ensest potansiyele işaret eder. Shakespeare'in Cıvalıları, oyunu iki ana eksende yürütür; ilki Sylvius-Phebe arasındaki aşk ilişkisi (ilerde bir aşk üçgenine dönüşecek), diğeri ise aşkından gözü kör olmuş Orlando'nun aldatılmasıdır. Oyunun camdan bir imbikte gerçekleşen simya deneyleri başarıya ulaşır. Neron gibi Rosalind'in de deney araçları kişiler ve mekânlardır. Ancak burada toplum dışılık ve ölüm yerine, aşk ve evlilik getiren masumane bir sihir kullanılır, kesinlikle kara büyü değil. Lodge'un Rosalynde'i "kara büyüde ve sihirde işinin uzmanı" bir dost aradığından bahsederken, Shakespeare'in Rosalind'i bu güçlere cüretle meydan okur. Rosalind, oyunun finalinin hem yaratıcısı hem de yıldızıdır. Onun hiyerarşik anlamda en güçlü olduğu ân, bir paradoks olarak hermafroditliğini bir kenara bırakıp, Orlando'ya itaatkâr bir eş olmayı seçtiği, toplumsal bir kimlik kazandığı ândır. Onun kadın kılığındayken büyülenmişçesine sarf ettiği sözler, normal bir durum olarak heteroseksüelliği oyunda yeniden tesis etmesi anlamı taşır. Bu sözlerde toplumsal anlamda kurduğu ilişkiler sıralanır, arındırılır ve sonrasında somut bir gerçeklik edinir. Babası Dük'ün otoritesini tesis etmesiyle birlikte yeni bir toplumsal yapı oluşturulur. Ormanda şarkı söyleyerek dolaşan Jacques'ın ağzından, akademisyenlerin akıl sır erdiremediği şu anlamsız sözler dökülür: "Dükhanım, dükhanım, dükhanım" (II.v.49). Bense, dükün bir hanımefendi olduğunu söylüyorum. Amcası kadar Rosalind de babasının erkekliğini gasp etmiştir. Şimdiyse kendi öz cinsiyetini yeniden kazanmak için kendisine ait olmayan şeyi teslim etmektedir.

Son sahnede görünen evlilik ruhu Hymen'e hayat verdiği için Rosalind'in büyüsü gerçektir. Hymen, saray oyunlarının gözde figürüdür, ama Shakespeare'in oyunlarında yerinin olmadığı açıktır. Bu yüzden, *Beğendiğiniz Gibi*'de görünmesi, kendisini mümkün olduğunca görmezden gelen çağdaş eleştirmenler için bir utanç kaynağıdır. Öyleyse onun oyundaki alegorik varlığını nasıl açıklamak gerekir? Öncelikle Hymen, Shakespe-

are'in komedilerinin sonundaki bir dizi evliliği simgeler. O, sınıfları birbirine kenetleyen, toplum dışı karakterleri kurtarılmış şehre geri döndüren toplumsal barış ve uzlaşmanın ta kendisidir. Yine de Hymen, oyunun psikolojik simyasının bir ürünüdür. Simyasal sürecin iki aşaması vardır: Ayrıştırma ve arıtma. Yakışıklı, genç bir erkek olarak tasvir edilen Hymen, cinsel anlamda arındırılmış maddedir. O, Rosalind'in varlığının kaynağı ya da onun eş-çiftidir. Arden'den çıkışı denetimi altında tutmak için oyalanan ama sonunda teslim olan erkekliğin hayaletidir. Shakespeare'in buradaki tekniği, önceki bölümlerde Leonardo'nun *Azize Anne ile Bâkire* tablosu için kullandığım alegorik doygunluktur. İlginç bir biçimde Hymen'in Rosalind'in eş-çifti olması ile Leonardo'nun iki kadın figürünü bir fotoğrafta olduğu gibi aykırı bir üslupla üst üste bindirmesi arasında bir benzerlik vardır. Cinsel personalar gözü bağlar. *Beğendiğiniz Gibi*'nin karakterleri ne yapacaklarını bilmez bir halde beklerken, Hymen'in, onların toplu olarak yansıttığı, erkek kılığındaki Rosalind'in zihinsel imgesi olma durumu geçersizleşir. Hymen, Rosalind'in transseksüel faaliyetinin görünürdeki ayrışmasım temsil eder. Rosalind, romantik entrikalarında Hymen'e de rol vermiş ve böylece onu uyandırmıştır. Cinsel bölünmenin üstesinden gelen Cıvalı, temel unsurları kusursuz hale getirirken, bir yandan da Rönesansm toplumsal düzenini güvence altına alan uzlaşmanın çekiciliğine sahiptir.

Rosalind, Paracelsus'tan ödünç alınan bir tabirle,"Doğa ve Sanattan damıtılmış müthiş ve mükemmel bir Merkür"dür.[23] Fiziksel yeteneği düşünsel kılarak klasik Amazon'a yeni bir yorum getirir. Rosalind, Spenser'ın görkemli erdişilerinin Shakespeare değişkesidir. Britomart'ın parlak zırhı ve alev alev yanan kılıcı Rosalind'in hazır cevaplığı haline gelir. Shakespeare'in travesti kahramanının erkeksi bir kibri, yaşam enerjisi ve kişiler üzerinde aristokratça bir hâkimiyeti vardır. Günümüzün derinlikten yoksun, zararsız Rosalind'lerinde ne yazık ki bu özelliklerin hiçbiri yok. Rosalind'in kusursuz olması için lirik ve güçlü olması gerekir. Zekâ, derinlik, kendiliğindenlik gerekir. Bununla birlikte zaptedilemez ve hiçbir kalıba sığmaz olana dair ipuçları taşıyan, hayat dolu ve hızla hareket eden biri olmak zorundadır. Hem kız hem oğlan olan Rosalind, bir yeniyetmenin uçarılığında ruh halleri arasında koşuşturup duran Atalanta'dır. Shakespeare'in yarattığı özgün bir karakter olan Rosalind'in benzerine, Donna Deitch'in Jane Reule'un lezbiyen bir aşk hikâyesine dayanan filmi *Desert Hearts*'da (Yalnız Kalpler–1985), Patricia Charbonneau'un heyecan verici bir performansla canlandırdığı hoppa kovboy kızda rastlamıştım.

Rosalind'in Merkür gibi hınzır bir gülümseyişi, hareketli gözleri vardır. Shakespeare'in kadınlara yaklaşımı yenilikçidir. Belphoebe ya da Britomart'ın aksine Rosalind'in iç dünyası cıvıl cıvıldır. Bu dünya, Spen-

ser'da olduğu gibi erdemin günaha karşı mücadele verdiği bir arena değildir. Bu coğrafya, içinde keyifli sürprizlerin yaşandığı havadar ve iç açıcı bir mekândır. Bencilliğin daemonik doğası burada kendisine yer bulamaz. Rosalind'in uyanıklılığı zindedir. Onun, Leonardo'nun Rönesans dönemi kadınlarında görüldüğü gibi kibirli bir uyurgezerliği olamaz. Mona Lisa'nın arkaik arketipe özgü meşum Gorgon bakışı söz konusudur. Bakışları bizi delip geçer. Daemonik göz avından başka hiçbir şeyi görmez. Onun aradığı iktidardır, doğanın faşizmidir. Diğer yandan Rosalind'in toplumsal bakışı, *görmek için harekete geçer*. Dışındakileri kapsar. Onun gözleri Spenser'ın *femme fatale*'ın işveyle delip geçen ve ele geçiren gözleri değildir. Rosalind'in bakışı nesnelerin ve personaların bütünlüğünü gözetir. Onun hareketi, bilginin düşünsel sürecini, yani Batılı aklın işaretini verir. Spenser'da erdemli bakışın sıkı bir denetim altında tutulduğunu görmüştük. İçinde bulunduğumuz yüzyıla kadar, saygıdeğer bir kadından beklenen, alçakgönüllü bir biçimde gözlerini kaçırması olmuştur. Shakespeare kadınca bakışın pervasızlığını meşrulaştıran ve onu imgelemle özdeşleştiren kişidir. Rosalind'in gözü gerçek anlamda algılayıcıdır: Hem görür, hem anlar. Shakespeare'in büyük kadın kahramanı cinsiyetin, personanın, söylemin, bakışın ve düşüncenin çoğulluğunu birleştirir.

Çoğul ruh hallerinin ve maskelerin büyüleyici kişiselliğine duyduğu sevgiye rağmen, Shakespeare tüm karakterlerini kamusal iyiye tâbi kılar. Yüce varlık zinciri, oyunlarının sonunda bir kez daha kutsanır. Toplumdan uzaklaşma, harmanlanma ve yeniden toplumla bütünleşme, Shakespeare'in komedilerinin psiko-simyasal dokusunu oluşturur. Böylece Dionysoscu akışkanlık ve başkalaşım, Rönesans'ın ahlâkî değerlerini temsil eden Apollonca düzenle son bulur. Bu, Shakespeare'in Spenser'a verdiği cevaptır. Shakespeare, *Antonius ve Kleopatra*'da (1606–07) kılık değiştirmelerin esas olduğu komedilerindeki baskın psikolojiyi derinleştirir. *Antonius ve Kleopatra* bize cinsel personaların toplumla bütünleşmeyi reddetmesi ve sonu gelmez dönüşümlerin diyarı olan doğada kalmakta ısrar etmesi durumunda neler olacağım gösterir. Oyun, Rosalind'in Arden Ormanı'nda bir erdişi olarak kalmasının bedelinin tinsel ölüm olacağını doğrular.

Uzunca bir dönem teknik bakımdan kusurlu olduğu düşünülen *Antonius ve Kleopatra* belki de benim kuşağımdan eleştirmenler için Shakespeare'in oyunlarının en sevilenidir. Bizden önceki akademisyenlerden aksine, kimilerimiz *Kral Lear*'ı sıkıcı ve yüzeysel bulduğumuz için, sıkıntıdan patlayan öğrencilerimize anlatmaktan nefret ederdik. *Antonius ve Kleopatra*'nın değeri ortadadır. Eski çağların Akdeniz'i üzerinden uçan,

birbirinden kopuk sahneler eğitimli bir gözün hassasiyetlerine zarar vermez. Burada bir kez daha Shakespeare'in hareketli gözüyle karşılaşıyoruz. Spenser'ın kamerası ise, yakın plan takıntılıdır, ikonacıdır. Diğer yandan Shakespeare'in el kamerası Batının uzamına hâkim olan havayı koklar. *Antonius ve Kleopatra*, Plutark'ın yorumundan pek de farklı değildir. Yine de Shakespeare bu tanıdık çerçevenin içine, kendi başkalaşımcı metaforlarını ve ustalıkla çizilmiş personalarını yerleştirmekten geri kalmaz. Bu oyun, Shakespeare'in Spenser'a verdiği cevaplar içinde en esaslı olanıdır. *Antonius ve Kleopatra*'nın Mısır'ı, Spenser'ın Mutluluk Çardağı, femme fatale'in ayağını bastığı bereketli topraktır. Dionysoscu bir simyacı olan Shakespeare, doğayı daemonik lekesinden kurtarmaya kararlıdır. Onu en ham ve en vahşi halinde gösterecek ve ardından savunacaktır. Gene de, son sözü Rönesans düzeni söylemelidir.

Shakespeare'in Kleopatra'sının eleştirel talihi geçen yüzyıl içinde radikal değişikliklerden geçti. Bir zamanlar, Shakespeare'in temel karakterleri içinde en az itibar göreniydi. Cinsel serbestliği ve değişkenliği onu Viktoryacı ve post-Viktoryacıların ayıplamalarının hedefi haline getirmişti. Keskin mizaç değişiklikleri ahlâkî güvenilmezliğinin kanıtı olarak görüldü. 1970'lerden önce edebiyat çevrelerinde feminist A. C. Bradley'nin sarf ettiği türden sözlere rastlamak neredeyse imkânsızdı: "Kleopatra hakkında hoş olmayan birçok şey söylenebilir; ve bunlar ne kadar çok söylenirse o da gözlere o kadar daha görkemli gözükecektir".[24] Bir rivayete göre, Viktorya döneminde *Antonius ve Kleopatra* oyunundan çıktıktan sonra bir izleyici şöyle bağırmıştır: "Bizim sevgili Kraliçemizin sürdüğü hayattan ne kadar da farklı". O zamandan bu zamana, kadınlar hakkındaki cinsel varsayımlarda Kleopatra'nın yararına büyük bir değişme oldu. Viktorya döneminin kamuoyu, Lear'ın tek dürüst kızı Cordelia'ya ermişçe bir mükemmelliğe erişmiş kadınlığın timsali olarak hayranlık duyardı. Bence bu, muhtemelen Cordelia'nın onlara tıpkı kendileri gibi kendi döneminin zihniyetinin kölesi olan, her zaman haklı, her zaman doğru, renksiz ve güdük bir ahlâk kumkuması gibi görünmüş olmasındandı. Kleopatra ise en ateşli savunucuları için bile yorumlanması zor bir karakterdir. Mizacının aşırılıkları insanları huzursuz eder. Benim gözümde o, Shakespeare'in en fazla denetimsiz ve denetlenmesi imkânsız Dyonysoscu erdişisidir. O, kendisi koymadığı sürece hiçbir yasaya itaat etmeyen, kabına sığmayan Merkür'dür. Tam da bu sebeple kendi oyununun sonunda bile hayatta kalamaz.

Spenser, İngiltere'nin yırtıcı Bâkire Kraliçesini fildişinden Diana'ya çevirir. Shakespeare onu kehribardan bir Venüs'e dönüştürür. *Antonius ve Kleopatra*, Spenser'ın el değmemiş Botticellivari hattını parçalayan Barok tarzında *Venüs ile Mars*'tır. Shakespeare, *Faerie Queene*'in psikolojik

anlamda ele aldığı bütünlük ve çözülme diyalektiğini yinelemiş olsa da, bu defa içerdiği anlam tam tersidir. Apollonik toplumsal yapı bir kez daha Dionysoscu enerjiye meydan okur ve kazanır. Spenser'ın tersine Shakespeare, yaratıcı ilgisini Dionysoscu aşırılığa yöneltir. Daha önce incelediğimiz gibi cumhuriyetçi Roma'nın geleneksel personası sabit bir noktada duruyordu. *Antonius ve Kleopatra* ise, cumhuriyetin yerini imparatorluğun aldığı, Hıristiyanlığın yayılması için gerekli olan uluslararası barış döneminin oluştuğu bu muazzam geçiş dönemini konu alır. Roma'ya ait erkekçe erdemler bir anda popülerliğini yitirir. Shakespeare'in oyununda, bir tek, cinsel anlamda en istikrarsız karakter olan Antonius, maçoluğu göklere çıkarır. Kendisiyle göğüs göğüse çarpışmayı reddeden politikacı Octavius Sezar'ı hor görmesi bize bile bir parça çağdışı gelir ve meydan okuması, dobra dobra konuşmasını doğmakta olan imparatorluk döneminin diplomatik dil kıvraklığıyla henüz değiştirmemiş tek Romalı olan yontulmamış Enobarbus tarafından saçmalık diye nitelenerek geri çevrilir.

Roma, *Antonius ve Kleopatra*'da muhafazakâr bir cumhuriyetçi psikoloji izler. Romalı kişilik, egonun bağlarını muhafaza ederek sıkı sıkıya sınırlanmıştır. Antonius'un ölüm haberi üzerine Sezar şöyle söyler: "Bu kadar büyük bir şeyin kırılmasının çatırtısı daha büyük olmalıydı" (V.i.14–15). Bu sözlerle, bu kadar önemli bir olayın duyurulmasının yıldırım düşmesi gibi çok daha yüksek bir gürültü çıkarmış olması gerektiğini kast eder. Ama Sezar, aynı zamanda Antonius'un ölümünü bir heykelin ya da bir anıtın devrilmesi ve parçalanması şeklinde tasavvur etmektedir. Oyun boyunca Romalı kişilik, bir taşı andırır biçimde hareketsiz ve soğuktur. Sezar, kimliği ve kan bağını hukuksal terimlerle tanımlar. Soyut ve toplumsal olan, somut, duygusal ve cinsel olanın önüne geçer (III.vi.6). Romalılar'ın Antonius'u sürekli yerden yere vurmalarının nedeni, onun öncekini sonra gelene tercih etmiş olmasıdır. Ventidius'un yerinde tespitinde de görüldüğü gibi Romanın toplumsal düzeninin hiyerarşik yapısı mutlaktır. Roma'nın sesi politik pragmatizmin iç karartıcı gerçeklik ilkesini dillendirir. Öte yandan kendini ifade etmenin kanallarını Mısır'da bulan enerjinin önünde hiçbir şey duramaz. Antonius ile Kleopatra'nın İskenderiye'ye özgü eğlenceleri sonu gelmez şölenler ve yarışmalardır. Enobarbus "milletin içinde ana caddede kırk adım koşmuş" Kleopatra'yı nefes nefese görmüştür (II. ii. 235). Dionysoscu varlıklar oyuncul ve demokratiktir. Bir kraliçe olarak Kleopatra teşrifat kurallarından nasibini almamıştır. Onun mizah anlayışı Sezar'ın püriten ağırbaşlılığıyla tam bir karşıtlık oluşturur. Sezar, törenlerin adamıdır. Onun tek bir amacı vardır; Akdeniz'i Roma'nın tahakkümü altına almak. Kişisel hayatı yoktur. Özel olan ile toplumsal çıkar tamamen özdeştir. Bu yüzden o durdurulmazdır. Böylesi şahsiyetler politikada ya dâhi ya da canavar olma potansiyeli taşırlar.

Roma'nın zamanı ve mekânı da Apollonca yasalara tâbidir. Sezar, zamanı doğrusal bir çizgi, bir Roma zaferi, uygarlık tarihinin bir kaydı olarak görür. (V.i.65–66). Kleopatra ise zamanı imgelemin sonsuz şimdisinde muğlâklaştırır. Mısır'da anlatılan hatıraların yarattığı duygusal yakınlık, onları gözümüzün önünde gerçekleşen olaylardan daha canlı kılar. Roma'daki bir Romalı olan Enobarbus, saltanat kayığındaki Kleopatra'yı anlatırken Mısır'a ait bir hatıranın altında ezilir. Sezar ise Mısır'ı yalnızca görevi gereği ya da intikam hırsıyla hatırlar. Oyun boyunca kapalı mekânları çağrıştıran imgelerle tarif edilen Roma'nın tersine, Antonius ve Kleopatra'nın aşkının göz alabildiğine geniş "yeni gökleri, yeni bir dünyası" vardır (I.i.17). Mekân, Yunan'da şehirleri birbirinden ayıran Apollonik sınırlara benzer yerleşim bölgelerine bölünmüştür. Romalılar çemberlerden, kenarlardan, çitlerden, ahır bölmelerinden, sütunlardan bahseder, kamusal mimarinin ve Apollonca çerçevenin kesin diliyle konuşurlar.

Antonius ile Kleopatra hiçbir sınıra saygı göstermezler. Antonius'un delice tutkunluğu "ölçü tanımaz". Saflarını terk etmiş olanlara bile "Aldığı ganimetlerden bol keseden" dağıtır. Yüreği ve göğsü zincirlerini parçalar. Ölmüş Kleopatra'nın yüreği özgürce çarpmak için çabalar. Sezar, "Antonius'un gazabı kendi kendini tüketiyor gibi görünsün" diye eskiden Antonius'un tarafında olan lejyonları en ön saflara yerleştirir: (I.i.2; IV.vi.22; IV.vi.10–11). Baş düşmanı bile Antonius'un kimliğinin kişiliği de aşan büyüklüğünü takdir eder. Mısır'da her şeyde bir bolluk, savurganlık ve Dionysoscu aşırılık vardır: "Sekiz yaban domuzu kızartılmış bir sabah / On iki kişilik kahvaltı için" (II.ii.185–186). Sezar, Mısır'ın temsil ettiği duyguların ve algıların akışını dizginlemeye ve kendi yoluna kanalize etmeye çalışır. Kleopatra'yı mezarına, yani kendi Apollonca iradesinin "sınırları içine kapatmak" onun zaferini perçinler (V.i.52–56). Blake'in zorbası Urizen gibi Sezar da, Apollonca ölçütün soğuk pergelini Kleopatra'nın "sonsuz değişkenliği" üzerine saplar (II.ii. 242).

Sezar'ın Romalı dünya görüşü, kuru ve yavan bir Apolloncalıktır: Hiyerarşik düzen ve kibir, düşünsel sınıflandırma, keskin sınırlara sahip bütünlüklü bir ego, cinselliğe ve duyulara mesafe. Sezar'ın öncüsü, Nietzsche'nin ifadesiyle "Devletin yaratıcısı Apollon'dur".[25] Kleopatra'nın dünya görüşü Dionysoscu bir bulamaçtır: Sınırların ve hudutların tasfiyesi, çoğul personalar, yeme içme, seks, başıbozuk enerji, bolluk. Sezar ve maiyetindekilere göre Antonius kadınsıdır. Yine de Antonius, olağan koşullarda Sezar'dan daha fazla erkeksidir. Nazik bir yöneticiyi andıran Sezar, cinsel anlamda ne kadın ne de erkektir. O, Apollonca erdişidir. Spenser'ın *Faerie Queene*'indeki baskın cinsel persona, Shakespeare'in bu Dionysoscu anlatısında bütünüyle ihtişamını yitirmiştir. *Antonius ve Kleopatra*'daki Apolloncalık baştan sona bir burnu büyüklük olmakla birlikte, aynı zamanda kafasızların bayağılığı ve husumetidir.

Kleopatra'nın çoğulluğu oyunun bütününde oldukça zengin bir anlatıyla betimlenir. Örneğin, Antonius'un Octavia ile evleneceğini duyduğunda, on dize boyunca tasvir edilen beş farklı ve birbirine karşıt ruh hali arasında gidip gelir (II.v.109–19). Onu Antonius'a yaklaştıran ve ondan uzaklaştıran bu salınımların her birinin kendine özgü bir tonu, jesti ve pozu vardır. Eleştirmenlerin peşinde koştuğu soru, bu ruh hallerinden hangisinin "gerçek" Kleopatra'yı ifade ettiği ya da onun hangisiyle tanımlanacağına ilişkindir. Aslî benlikler bizi tuzağa düşürmek için planlanmış kurnazlıklar olsa gerek. Daha kötüsüyse, Kleopatra'nın ayılıp bayılırken bir yandan da Octavia'nın saçının, boyunun nasıl olduğu gibi soruları sormaktan geri durmayışı, akademisyenlerin gözünde onu doğallıktan uzak bir sersem haline getirir. Nasıl bir kadındır bu? Kleopatra bir oyuncudur ve ilerde göreceğimiz gibi, teatrallik *Antonius ve Kleopatra*'da karşımıza çıkan insan psikolojisinin kusursuz bir örneğidir. Kleopatra, maskelerinin toplamıdır.

Kleopatra'nın Dionysosculuğu erkeği kadının içinde eritir. Doğurgan kadın imgesi Shakespeare'in Mısır tarzı Mutluluk Çardağı'nda öylesine belirleyicidir ki, erkek gücü onun yanında değersizleşir ve sürekli engellenir. Kleopatra'nın çevresi Romalıların hor gördüğü iğdişlerle çevrilmiştir. Antonius, tarihe geçmiş kişiliğiyle Kleopatra ile tanışmadan önce de zaten adı çıkmış bir ayyaş ve âlemciydi. Oyunda ise onurlu, stoik Romalı geçmişine sahipken Mısır'da yoldan çıkıp yozlaşır. Romalılara göre o, Kleopatra ile kurduğu kadınlaştırıcı ilişkisi yüzünden bir kimlik aşınmasına uğramıştır. Ancak Shakespeare bu durumu, Rosalind'den farklı olarak, Antonius'un denetleyemediği bir kimlik çoğalması olarak değerlendirir. Kleopatra'nın, Antonius'un savaşta kullandığı kılıcı kuşandığı ve Antonius'a da kendi giysilerini giydirdiği travestilik oyununu hatırlar (II.v.22–23). Söz konusu pasajdaki başka her şey Plutark'ın metninde eksizce yer alırken bu ayrıntı yoktur. Shekespeare burada kesinlikle Spenser'a hitap etmektedir. Artegall'in Amazon kraliçesine sunduğu travesti itaati ele alır ve Dionysoscu dramatik enerjiyle yeniden yorumlar. Spenser'da utanç verici ve iç karartıcı olan ne varsa, Shakespeare'de oyunbazlığa ve eğlence düşkünlüğüne dönüşür. Artegall'in gideceği yol yoktur. Öte yandan Shakespeare'in birer travesti olan Antonius ve Kleopatra'sı hayata bağlılığın, kendini ötekine açan ve çoğaltan kimliğin ipuçlarını verir. Giysilerin karşılıklı olarak değiştirilmesi aşkın yarattığı duygusal birliktelik paradigmasıdır. Antonius ve Kleopatra arasındaki geçişkenlik öyle bir düzeydedir ki çok rahatlıkla birbirleriyle karıştırılırlar (I.ii.80).

Kleopatra, Antonius'un kimliğini soğurmadan önce de gelişkin olmasa bile zaten yarı-erkeksidir. Bu konuda yalnızca Rosalind ile karşılaştırılabilecek Kleopatra, her iki cinsiyetin gücünü ve ayrıcalıklarını, edebiyat-

ta hiçbir karakterin yapmadığı kadar pervasızca içselleştirir. Onun cinsel personaları, Dionysoscu doğanın gücünden kaynaklanan fırtınalı telkinlerle harekete geçer. Kleopatra, her bir zerresiyle fiziksel anlamda akıl dışı ve ilkel olana teslim olmuştur. O, Shakespeare'de nadiren karşılaştığımız kösnül kadındır. Onun cinselliği Avrupa dillerinde öylesine yer etmiştir ki, Romalılar, onu orospu, fahişe, yosma gibi ifadelerle adlandırmıştır. "Koca Nil'in yılanı", ilk femme fatale'dır (I.v.25). Kleopatra, bir kraliçe olarak, kelimenin gerçek anlamıyla bir tecellisi olduğu İsis'in kılığında görünür. Onu alaycı Rosalind'ten ayıran, engereği sanki bir "bebek" gibi göğsünde yatıran anneliğidir (V.ii.309). Annelik, Kleopatra'nın sayısız personalarından yalnızca bir tanesidir. Rosalind ve Britomart ise kendi kurdukları düzeneğin dışına düştükleri anda anne olurlar. Bunun nedeni Rosalind'in öncülünün iffetli güzel oğlan olmasıdır. Kleopatra, Michelangelo'nun arsız göğüsleriyle Medici Şapel nülerinde gördüğüm erdişileri gibi güçlü ve yürekli bir kadındır. Rosalind, bâkir Arden Ormam'na, Kuzey Avrupa'nın yemyeşil diyarına yerleşirken, Kleopatra, Michelangelo'nun kadınlarının üzerine ağır bir hava gibi çöken, sıcaktan mayışmış Doğuya aittir. Kleopatra, Rosalind'ten daha kadınsı olmamakla beraber, ondan çok daha fazla kadındır. Kleopatra gelen haberciyi "Bol haberle *doyur* kulaklarımı" diyerek karşılar (II.v.24). Pagan tarzında bir müjdeleme. Antonius'un yokluğu yüzünden çektiği fiziksel acılar, onu tümüyle kaba güce içkin cinsel bir varlık haline getirmiştir. Öyleyse de, içine işleyen güç kendi gücüdür; buyrukla hizmetine çağırdığı gücü. Onun gerilimini taşıyan bu metafor, rastlantısal da olsa uyuşuk Spensercı çardağında cinayet düşleyen Hamlet'teki eşcinsel sapmaya bir göndermedir.

Kleopatra'nın erkek personası da eşit biçimde güçlüdür. Hatshepsut türünden bir Mısır kraliçesi olan Cleopatra, soylu erkeği temsil eder. Janet Adelman, Kleopatra'nın Antonius'un kılıcını kuşanmasını, Rönesansa özgü bir Silâhlı Venüs (Venus Armata) olduğu ve Actium'daki savaşta erkek kılığında boy gösterdiği tezini öne sürer.[26] Psikolojik olarak Kleopatra her zaman silâhlıdır. Her ân kavgaya hazırdır. Nedimesini dişlerini sökmekle tehdit eder, hattâ penis kıskançlığını açığa vuran sözcük oyununda Antonius'a bile gözdağı verir (I.iii.40–41; ii.58–61). Haberci Antonius'un evlendiği haberini ulaştırdığında Kleopatra tehditleri bir kenara bırakır ve haberciyi tartaklar, hattâ ona bıçak çeker. Benzer sahneler Kleopatra'nın uzun süre devam edecek eleştiri oklarının hedefi haline gelmesine hizmet etmiştir. Modern orta sınıf ölçütlerine göre, benzeri sahnelerin savunulmaya ihtiyacı vardır. Shakespeare, erkeklerce dışa vurulan şiddete olan aşırı yatkınlığı sebebiyle Kleopatra'ya edebiyattaki sempatik kadın karakterler arasında özel bir yer vermiştir. Medea'nın ya da Lady Macbeth'in şiddeti, ister bir erkekten esinlensin, ister erkek tarafından gerçekleştiri-

len eylemlerle saptırılsın geçici bir şiddettir. Kleopatra'da şiddet, hazır bekleyen erkek persona gibi değişmez olandır. O, hermafrodit karakterin teyakkuz halidir. Bu karakterin benzeri ya Lear'ın kötü kalpli kızlarında ya da toplumsalı konu edinen metinlerin dışında Skylla'nın mitolojik korku hikâyelerinde görünür. İsis, doğa, sınırsız cinsellik ve şiddetin ham enerjisini Kleopatra'ya yönlendirir.

Ağız dalaşlarına girmek bir kraliçeye yakışan eylem midir? Dionysoscu varlıklar içgüdüsel olarak hiyerarşinin iktidarını tehdit eder. Bir İtalyan olarak şiddet ile kültür arasındaki yakın ilişkiden çok fazla rahatsızlık duymuyorum. Rönesans'ta görkemli bir biçimde kaynaşmış olan saldırganlık ile şiddeti Rosseau birbirinden ayırdı. Kleopatra'nın kavgacı enerjisi, gözlerin bilyeler gibi oyulup yerinden çıkarıldığı ve kırbaçlanan bedenlerin tuzlu suya batırıldığı sadist hayâl gücü ve uçuşan daemonik metaforlarıyla uyuşur (II.v.63--66). Shakespeare bize Dionysoscu erdişinin eylem halindeki heyecanını gösterir. Dili kızgın yağ gibi fokurdar. Kleopatra'nın kudurmuş sövgüleri Anglo-Amerikan kulaklara Akdenizlilerden daha şaşırtıcı gelir. Tarımla ve süregelen pagan etkisiyle yoğrulmuş güneylilerde sözün acımasız sertliği, olağandır. Toprakta yaşayan ve topraktan geçinenler için doğanın korkunç ahlâk dışılığında yadırganacak bir şey yoktur. Kleopatra'nın sadist imgeleri İtalyanların söyleminde zaten vardır. Göçmen akrabalarımın konuşmalarında "Canı çıkasıca!" ya da "İtlere yem olasıca!" benzeri deyişlere rastlardım. Babama göre ortak İtalyan-Amerikan ifadeleri "Che te possono" (Sana şöyle şöyle olsun) biçimini almıştır. Mesela; "Gözün kör olsun", "Dilin kopsun inşallah", "Daşşaklarını bursunlar", "Götüne kosunlar...". Kleopatra'nın belagatına ne kadar da yakın. İşkence ve cinayet, Akdenizlilerin imgeleminde yer etmiştir.

Her ne kadar Dionysoscu içtepileri sadistçe diye nitelesem de, aslında en uygun ifade, hem etkin, hem de edilgin anlamları kapsayan sado–mazoşizm kavramıdır. Kleopatra, kışkırtıldığında mazoşist uçuşlara firar eder. Bu tavrı, saldırganlığının karşı akıntısıdır. Herakleitos bunu *enantiodromia*, "karşıtına akmak" olarak adlandırır. Antonius onun yüreği için "soğuk" dediğinde, Kleopatra, içinde gökten yağan zehirler, çürümüş rahimler ve sinekler ve kurtlarla kaplanmış gömülmemiş cesetler dolu gerçeküstü bir fanteziye kapılır (III.xiii.158--67). Tutsak alınıp Roma'ya götürülmektense çıplak cesedinin su sineklerine yem olmak üzere Nil'in çamurlu sularına atılmasını ya da bir piramitte zincirle asılmayı tercih ettiğini haykırır (V.ii.55–62). Kleopatra'nın sado-mazoşist imgelemi, Dionysos'u doğa içerisinde oynatır. Onun bedeni, yaşam ve ölüm döngüsü içinde birbirleriyle çekişen bileşenlerin mücadelesiyle delik deşik edilen doğa anadır. Deformasyon, acı, düşük ve çürüme doğanın gerçekleridir. Kle-

opatra'nın acımasız söyleminde daemonik bir zarafet vardır. Shakespeare içimizdeki cinselliği ve şiddeti görebildiğimiz bilinçaltına bir pencere açar. Ortaya çıkan hayâl ürünü, bizi rahatsız eden metaforları dışına atan bir öğütücü işlevi görür. Kleopatra'nın imgeleri, Coleridge'in yeraltı ırmağında kayaların yuvarlanışı gibi şiddetle savrulur.

Tutkulu özne olan Kleopatra, kendisini geri çeken, kadınsı Octavia'nın zıddıdır. İffetli Octavia sudaki "kuğunun tüyüdür": O, kendisinden güçlü olanın buyruğunda iradeden yoksun bir piyondur. "Kutsal, donuk ve sessiz diyalog"tur, Romalı evli kadının tipik bir örneğidir. Kurallara bağlıdır. "Cansız bir beden, / canlı gibi değil âdeta bir heykel"dir (III.ii.48; II.vi.122–23). Bir din kardeşi, bir rahibedir. Shakespeare'de birer ikon olan Apollonik heykeller kuru dallar gibidir. Kleopatra'nın Dionysoscu çeşitliliği ve tezcanlılığı Shakespeare'in gözünü kamaştırır. Octavia'nın erdemi onun yanında sönük kalır. Octavia madde ise, Kleopatra enerjidir. Kleopatra, tüyden çok kırbaçtır. Onun cinsiyet üzerindeki hâkimiyeti baş döndürücü bir hızda gerçekleşen dönüşümlerde dramatize edilir. "Güçsüzüm, Chairmian", diye mırıldansa da bir dize sonra habercinin üzerine saldırır ve onu döverek yere düşürür (II.v.59–61). Kleopatra göz açıp kapayıncaya kadar bir uçtan diğerine savrulur. Cinsiyetler öylesine gelişigüzel bir biçimde iç içe geçmiştir ki, gergin olduğu durumlarda transseksüel dil sürçmeleri yaşar (Iı.v.40–41, 116, 45). Kleopatra, her şeyi içeren bir Dionysos'tur. Saf duygunun cinsellikle dolu, orgiastik hazzına dalabilmek için toplumsal kısıtlara saldırmak durumundadır.

Cleopatra, teatralliğin Dionysoscu ilkesini kendinde somutlaştırır. Shakespeare'in kişilik ile sahne becerisi arasında çoğunlukla kurduğu paralellik, *Hamlet*'ten başka hiçbir yerde *Antonius ve Kleopatra*'daki kadar sistemli değildir. Oyunun ilk sahnesinden son sahnesine, kişisel ve toplumsal davranış, nasıl gerçekleştirildiğine bağlı değerlendirilir. Bizatihi politika, sahnede yürütülen bir etkinliktir. Antonius ile Kleopatra, Antonius ile Kleopatra olarak efsanevî rollerine bürünür ve yine aynı kişiler olarak bu rollerden sıyrılırlar. Kleopatra için hayat bir tiyatro sahnesidir ve o, bu sahnedeki en büyük propagandacıdır. Gerçeğin zerrece önemi yoktur; önemli olan dramatik değerlerdir. Kleopatra kendisi dışındakilerin duygularını istediği gibi yönlendirir. Kurnazlığı tek bir kez kendi ayağına dolanır; o da düşmanlarını aldatmak için yaydığı düzmece ölüm haberini alan Antonius kendini öldürdüğünde. Kleopatra ile Rosalind'in ortak yanı ikisinin de tasasızca kendilerini rollerine kaptırmasıdır. Kleopatra'nın kendi intiharını kurguladığı son anlarında bile bu heyecan kaybolmaz. Rosalind gibi Kleopatra da, sonunu kendi yazdığı oyunda başrol oynayan kişidir. O, kendi ölümünün maskeyle gizlenmiş görüntüsüdür. Shakespeare, Rönesans teatralliğini ahlâkî normların ötesine taşır. Temsili, *Cehennemin* en

itibarsız bölümüne yakıştıran Spenser ve Dante için metaforlar ürkütücüdür: "kendisini başkasının biçiminde göstererek", ensest ilişkide bulunan Myrhha yalancılar ve kalpazanlarla aynı derecede sınıflandırılır (XXX.41). Tiyatroya duyulan püriten düşmanlık aklanır. Seküler tiyatro Greko-Romen kökenlidir, bu yüzden de pagandır. Shakespeare, Kleopatra'yı dramatik temsilde kendisinin suç ortağı ve aynı zamanda yandaşı haline getirir.

Kleopatra'nın doğaçlama ve melodrama inanılmaz bir yeteneği vardır. Onun vamplığı ve eşcinselliği Ganymede kılığındaki Rosalind'inkinden daha aşırıdır. Kleopatra'nın duygulu bir şekilde kendini kurban ederken sergilediği duruş, karşı cinsin kılığına girmiş bir kraliçenin kendisini alaya almasıdır. Kendiyle alay etmek her zaman cinselliğin parodisiyle eş anlamlıdır. Kleopatra'nın usta oyunculuğu, Wilde'ın *The Importance of Being Earnest* adlı eserinde bir kez daha karşımıza çıkar. Bu eserdeki ustalık, karakterlerin tümüyle cinselliklerinden arındırılmasından kaynaklanır. Kleopatra'nın en üst düzeyde persona bilincine sahip olduğu ân, hem kadınca ayılıp bayılmaları hem de erkeksi tehditleriyle, haberciyi hızlı ve etkili bir biçimde sorgulamak için bir kenarda beklettiği ândır. Octavia'nın yaşı, boyu posu, sesi, gözü kaşı, saçı, yüzü, kısaca neye benzediğini öğrenebilmek için karşısındakini sıkıştırır (III.iii). Bu gözden kaçmış bölümün drama tarihinin en klasik ânlarından biri olduğunu düşünüyorum. Personaların oyunu sahneleniyor. Kleopatra, Octavia'yı zihninde canlandırır, onun erdemlerini sinsice tersyüz eder, ama bir yandan da sürekli olarak rakibinin Antonius üzerindeki teatral etkisi ile meşguldür. Her ne kadar Kleopatra saygıdeğer bir kraliçe ise de personası hakkındaki düşüncesini, tıpkı nedimesi Charmian'ın hissettiği gibi somut bir biçimde hissederiz. Bir rahip çömezini andıran Charmian, sanki bir âyindeymişçesine kendisinden beklenen cevapları yüksek sesle tekrarlar. Shakespeare, Kleopatra'nın maskelerinden sıyrılışını ve böylece onlarla gerçekleştirdiği eksiksiz bütünleşmeyi gözler önüne serer. Onun tantanayla gerçekleşen kendine ilişkin temsilleri entelektüel bir ikiliği ve hiyerarşik bir gücü de içerir. Kleopatra, Shakespeare'in dramadaki despot Esin Perisidir.

Edebiyatta teatral personası Kleopatra ile yarışabilecek tek karakter Auntie Mame'dir. Patrick Dennis'in *Auntie Mame*'i (1955) *Alice Harikalar Diyarında*'nın Amerikan versiyonudur ve hattâ bana göre II. Dünya Savaşı'ndan sonra yazılmış "ciddî" romanlardan daha etkileyici ve önemlidir. Orijinal metin, sahne uyarlamasından ve muhteşem Rosalind Russell'ın başrol oynadığı mükemmel filmden çok daha etkileyicidir. Filmden sonra gelen müzikal ve Lucille Ball filmi (1974), Auntie Mame'i yumuşatarak, sıradan bir karaktere çevirdiği için fazlaca iz bırakmadan hafızalardan silinmiştir. Auntie Mame'i erdişil Cıvalı kategorisine yerleştiriyorum. O bir persona duayenidir. Her bir olay, hayatın her bir safhası kostü-

mün ve içerdeki dekorun değişimiyle gerçekleşir. Biçim ve içerik Wildcı biçimde bir bütün oluşturur. Hikâyenin yirmili yıllarda geçen ilk bölümü Auntie Mame'in Çinlilerin arasında yaşadığı dönem üzerine kurulmuştur. Onun Beekman Palace'ı Shakespeare'in Mısır'ı kadar egzotiktir. Kleopatra gibi, etnik farklılığın baskın olduğu dünyası, mantıklı ve Apollonca erdemin taşıyıcısı bir protestan olan bankacı Mr. Babcock'un varlığı ile tehdit edilen Auntie Mame, tantanalı, elindekileri har vurup harman savuran, şarapsız günün geçmediği bir hayat sürmektedir. Kleopatra gibi onun da erdişi refakatçileri vardır; hadıma benzeyen neşeli Japon uşak, kendine güveni tam, güçlü bir kadın olan Vera Charles (oyuncu ve ayyaş), farklı cinsel kimliklere sahip davetliler (bir "kadınsı erkek ile bir erkeksi kadın"). Mame'in buyurgan, üstünlük taslayan hali ve "gösteriyi andıran yapmacıklığın bir alışkanlık biçimine bürünmesi" onun Kleopatra ile ortak özelliğidir. Sayısız personaları Kleopatra'nınkilerden aşağı kalmaz. Öyle ki, gizemli bir biçimde oyunun sonunda bile kadın gibi görünmekten kaçınır. Benim Hermes/ Merkür üzerine tezim şudur: Personaların çeşitliliği cinsiyeti paranteze alır. Mame'in yeşile boyanmış, uzun tırnaklarını, bambudan yapılmış uzun sigara ağızlığını, altın renginde işlenmiş oryantal tarzdaki ipek elbisesini, kara satenden çarşaflarını ve pembe devekuşu tüyünden yatak örtüsünü hatırlayalım. Kargaşa ve kriz: Scarsdale için nasıl giyinmeli? "Giyim kuşamla ilgili herhangi bir tartışma Auntie Mame'in ânında dikkatini çeker". Georgia'daki tilki avını önlemek için Mame "yüzünü bir ölünün yüzü gibi beyaza boyar" ve "yüzüne yakışmayan yeşil gölgeler kondurur".[27] *Auntie Mame*, Batılı benliğin teatral özü olan çoğul kişilikler üzerine bir çalışmadır. Duygu ânında nesneleşir. Kostüm, sözler ve edimler iç dünyaya ait, toplumsal nitelik taşıyan pagan dildir.

Yeni bir rakibi olduğunu öğrenmek Kleopatra için bir yıkımdır. Yine de haberi getiren ulağın arkasından yetiştirir: "Boyunu posunu da öğrensin". Tiyatronun bir ürünü olan Kleopatra da tıpkı Auntie Mame gibi personayı ruhun aynası olarak görür. Pagan halkın bilimi, astroloji, falcılık ve frenoloji (kafatası bilimi), dışsal olanın gerçek olduğunun her zaman bilincinde olmuştur. Güzellik görünüşten daha derindedir; bir kitabın içinde ne olduğunu kapağına bakmakla söyleyemezsin: Bu sofuca aksiyomlar karşıt bir ahlâkî gelenekten gelir. Görünüşlerin dünyasına ait olan estet ve maskelerin dünyasında yaşayan eşcinsel erkek, mutlak dışsallığa inanır. Auntie Mame'in eşcinsellerin divası olması bu yüzdendir. Kleopatra'nın çoğul personaları kadınca bir şıpsevdilikten uzaktır. O, iç dünyanın bütünüyle dışsallığa dönüştüğü ve bir kopuş anlamına geldiği teatralliği temsil eder.

Shakespeare Kleopatra'yı İtalyan modelinden esinlenerek mi oluştur-

muştur? A.L. Rowse sonelerdeki siyah saçlı kadının yarı İtalyan Emilia Bassanio olduğunu öne sürer. Luigi Barzini, İtalyan kültüründe duygusal sahnelerin temsilinde "izleyicinin önemini" tarif eder. Diyaloglarla izleyici arasında bir mesafe oluşturan "İtalyanların saydam yüzlerinden" bahseder: "Kimisi içten, kimisi yapmacık olan, ama kendini gizlemeyen duygular, rüzgârlı bir bahar gününde bulutların gölgesinin çayırların üzerinden hızla geçişi gibi İtalyanların yüzünden aynı ivedilikle geçip gider".[28] Shakespeare'in kendisini dramatize eden Kleopatra'sının İtalyanlara özgü uçarı bir etkileyiciliği vardır. Onun ahlâk ötesi maskelerinde İtalyanların Kuzey Avrupa hakkındaki olumsuz yargısı ve Rönesansın Katolik karakteri doğrulanır. Rönesans İngiltere'si günümüz İngiltere'sinden daha çok, ama Rönesans İtalya'sından daha az renklidir. Antonius ve Kleopatra'nın ruhsal coğrafyalarında Mısır Roma için ne ifade ediyorsa, Rönesans İtalya'sı da Rönesans İngiltere'si için benzer bir anlam ifade ediyordu. Kleopatra, duygusallığın ve cinselliğin hâkim olduğu güneye aittir. Yine de Shakespeare, rollerin egemen olduğu bir hayatın getirdiği kargaşa riskinin kesinlikle farkındadır. *Antonius ve Kleopatra*'daki kazanan Sezar'dır; çünkü o huzursuz Rönesansa özgü bir tasavvur olan politik düzeni temsil etmektedir. *Antonius ve Kleopatra*'nın politik anlamda gerici yorumları, teatral bireyciliğin merkezî otoritenin gücünü zayıflattığı ve bu durumun gelişiminin ilk evresini yaşayan Mafyanın sahneye çıkışını hızlandırdığı İtalya'da ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan bu yana Roma'da yaklaşık elli hükümet değişikliği yaşanmıştır. İstikrar getirmeyen değişim iş başındadır.

Artık Shakespeare'in nihaî sorusuna dönebiliriz: Eğer Kleopatra duygusal hallerin tümünü ve erkek ve kadının sahip olduğu bütün gücü kendinde taşıyorduysa nasıl oldu da dünya tarafından alt edilebildi? Neden erkeğin kusursuz bir imgesi olamadı? Rosalind hayatına muzafferane devam ederken, Kleopatra'nın sonu neden ölüm oldu? Nedeni onun gerçek bir Cıvalı olmayışı ve bu nedenle oyunu, İngiliz Rönesans sanatının ereği olan toplumsal ve hiyerarşik pekiştirmeye yönlendiremeyişi ile ilgilidir. Antonius ve Kleopatra'da bulunması gereken çok önemli bir imge ne yazık ki gereği kadar değerlendirilememiştir. Rönesansın simyadan bile daha dikkate değer sembol sistemlerinden birisi astrolojidir. Onun ikonografisi Rönesansın sanatına, metin çizimlerine ve iç dekoruna nüfuz etmiştir. Musevîliğin ve modern bilimin kaynaşmış çetin güçleri pagan astrolojiyi yok etmekte başarılı olamamıştır ve hiçbir zaman da olamaz. Astroloji, Batının kabul gören ahlâkî ve zihinsel kodlarındaki boşluğu tamamlar. Astroloji, cinsel personaların örgütlülüğü en eskiye dayanan sanat biçimidir. Astrolojiye savaş açan Orta Çağ ve Rönesans kiliseleri halka, astrolojinin Tanrı'nın otoritesini ve dolayısıyla ahlâkî mücadelenin gereklili-

ğini hiçe sayan bir kadercilik olduğu çarpıtmasını yaydı. Yine de astrolojinin önceden gören yanı, üç bin yıllık kesintisiz tarihinin olgusallık kazandırdığı psikolojisinden daha az önemlidir. Astrolojinin önem verdiği öz-disiplin ve öz-dönüşümdür. Astrolojiyi günlük gazetelerin yıldız fallarından ibaret saymak, Hıristiyanlığı, bulanık dükkân camından gözümüze çarpan kasvetli Erdemli Çoban resimleriyle özdeşleştirmekle eşdeğerdir. Yıldızların kelimenin gerçek anlamıyla kişileri etkilediği görüşünün mantıksal bir yanı yoktur. Yine de takımyıldızların hareketlerinin maddesel değişikliklerin ölçütü olduğu görüşünün göz ardı edilmesi o kadar da kolay değildir. Jung'ın eşzamanlılık tanımlamasına katılıyorum. Şeyler, sanatçının keskin gözlerinin fark ettiği rastgele düzenlenmiş karmaşık dokularda gerçekleşir. Astrolojiyi Musevilikten ayıran en temel özelliklerin başında doğa-insan ilişkisi gelir. Yunan dilinde zodyak, hayvanlar topluluğu anlamına gelir. Burçların büyük bir kısmı, astrolojinin farklı insan tipleriyle özdeşleştirdiği hayvanlarla sembolleştirilir. Davranışların belirleyiciliğini merkeze koyan günümüz anlayışı, genellikle bireylerin cinsel ya da ırksal özelliklerini kapsayan genetik düşüncesine mesafelidir. Öyle bile olsa geniş bir ailenin annesine kişiliğin doğuştan mı edinildiği yoksa sonradan mı kazanıldığı sorusunu yönelttiğimizde, onun çocuğunun içe kapanıklılığının ya da saldırganlığının bebeklikten itibaren farkında olduğu cevabını alırız. Astrolojiyi inkâr edenler bunu ya bilgisizliklerinden ya da rasyonel oldukları için yapıyordur. Rasyoneller istediklerini düşünebilir, ancak onların sınırlı varsayımları ya da yöntemleri sanattan uzak durmalıdır. Bir şiiri, rüyayı ya da bir insanı yorumlarken önsezilerinize başvurur, bir çeşit kehanette bulunursunuz, size gerekmeyense bilimdir.

Rönesans, astrolojiye biraz da cinsel personalara duyduğu ilgi nedeniyle sıcak yaklaşır. Shakespeare'in cinsel personalar üzerine yazmış olduğu en muhteşem oyun olan *Antonius ve Kleopatra,* astrolojinin metaforlarını oyunun psikolojik tasarımı için hayatî bir konuma yerleştirir. Burçların her biri, Sokrates öncesi dönemin filozofu Empedokles tarafından tanımlanmış dört unsurla ilişkilendirilir. Uzunca bir araştırmadan sonra aşağıda sıralayacağım unsurların astrolojideki karşılıklarını ulaşabildim. Ateş, irade, ilksellik, savurganlık ve ahlâk dışı yaşamın aldığı güçtür. Hava, dil, zekâ, denge, insancıl bakıştır. Su ise önsezi, sempati, derin duygular, mistik bütünleşme ve kehaneti anlatır. Toprak, düzen, yöntem, kesinlik, gerçekçilik ve maddeciliği temsil eder. Modern bilim daha uygun bir terminoloji adına bu dört unsuru bir yana bırakır. Rönesansın son dönemlerinden bu güne, sayıları neredeyse yüze ulaşmış olan çok sayıda unsur keşfedilmiştir. John Anthony West, modern organik kimyanın dört temel elementi olan hidrojen, karbon, oksijen ve azotun gerçekte ateş, toprak, hava ve su unsurlarına karşılık geldiği görüşünü ortaya atar.[29] Northrop Frye'a göre "Toprak, hava, ateş ve su imgelemin unsurları olmaya de-

vam etmektedir ve her zaman da böyle olmaya devam edecektir".[30] Kişinin doğum tarihince belirlenen burcu bazen bu dört unsurun birinden yoksun kalabilir; böylece kişinin kendine dönerek, titiz bir çabayla telafi etmesi gereken hoş olmayan bir dengesizlik durumu oluşur. Sanırım, Shakespeare'in Kleopatra için düşündüğü burçta eksik olan unsur topraktır ve Kleopatra'nın düzeltmeyi reddettiği bu psikolojik eksiklik, hem kendisini hem de Antonius'u felâkete sürükler.

Normalde yontulmamış bir kişi olan Enorbarbus tarafından sarf edilen oyunun en şiirsel sözleri Kleopatra'nın Antonius'la buluşmak üzere Tarsus'a gelişinin bir hayâli andıran gösterişli hatırası üzerinedir: "Üstünde geldiği gemi yaldızlı bir tahta misali / Pırıl pırıl yansıyordu sularda."(II.ii.197–98). Kleopatra yerinde duramayan bir Venüs, Dionysoscu bir tecellidir. Shakespeare, Spenser'ın Apollonca bir Diana gibi ikonik ve buz gibi görünen Belphoebe'sini cevaplar. Altından pruvası ve kıpkızıl yelkenleriyle Kleopatra'nın gemisi, Vergilius'un kızıl ve altına boyadığı, Fenikeli Dido'nun Amazonlara özgü tapınağıdır. Kleopatra, kendi çardağını Spensercı kayranın bataklığından çıkarıp, azgın denizlere bırakır. Shakespeare'in hareketli görüntülerinin gerisinde duruma uyan bir müzik, fonda flüt sesi ve gümüşten küreklerin suda çıkardığı şıpırtılar duyulur. Hava ve su içinden "görünmez tuhaf bir parfümün" yayıldığı gemiye doğru çekilir. Manyetik bir alan, insanları pazaryerinden rıhtıma doğru çeker. Venüs gibi Kleopatra da, Empedokles'in Afrodit'e yakıştırdığı elementler arasındaki fiziksel çekimin kaynağıdır. Sıcak: Shakespeare kendi listesine ateşi de eklemiştir. Yanan (kıpkızıl) gemi, Shakespeare'in Plutark'ın tarifine yaptığı bir ektir. Kleopatra, denizden doğan Venüs'tür. Enobarbus'un anlattığı Kleopatra, dört unsurdan üçüne, su, hava ve ateşe hükmeder. Toprağın bu unsurlar arasında yer almayışı oldukça anlamlıdır. Aslında toprağın, kıyıya akın edenlerin ilgisiyle özelliği kaybolmuş, içi boşalmıştır. Shakespeare'in Kleopatra'sı toprağın durağanlığı ve statikliğine düşman olan başına buyruk imgelemin özgür devinimidir.

Antonius ve Kleopatra'nın doruk noktası Batı tarihinde bir dönüm noktası olan Actium savaşıdır. Antonius'un yenilgisi, Sezar'ın zaferini ve tek adam tahakkümü altında birleşen Roma İmparatorluğu'nun başlangıcını ifade eder. Shakespeare şaşırtıcı bir biçimde, Plutark'ın verdiği bilgileri doğruluktan sapmadan mitolojik bir anlatıma dönüştürür. Metne tarihin şiirsel dönüşümünü etkileyecek olan unsurun metaforlarını dâhil eder. Antonius'un deniz savaşı konusunda verdiği hayatî kararı onun sonunu hazırlar. Askerlerinin kumandanı ve kara savaşının uzmanı Antonius, Kleopatra'nın savaş stratejisini onaylamakla hiç de akıllıca bir karar vermemiştir. Mısırlılar deniz savaşında ustadır. Kleopatra, Sezar'ın ordularıyla girişilecek belirleyici savaşın ordularla değil, donanmayla yapılması gerektiğinde diretir. Aşkından gözü hiçbir şeyi görmeyen Antonius, dene-

yimli askerlerinin uyarılarına kulak asmaz. Denizde savaşmakta kararlı olan Antonius, bir asker olarak ününü borçlu olduğu toprağı inkârdan gelir. Bunu yapmakla da, astrolojide toprağın temsil ettiği sağduyu ve pratikliğe sırtını dönmüş olur. Su unsurunu âşığına dayatan Kleopatra, aslında sevdiği adamı yıkmaktadır. Shakespeare, unsurlara dair imgeleri oyuna kattığında "kara" ve "deniz" kelimeleri Actium üzerinde uğursuzca çınlar.

Antonius'un kayıtsız bir şekilde toprakla olan bağını koparttığı sahne, Sezar'ın kumandanı Taurus'un adıyla son bulur (III.vii.78). Birkaç dize uzunluğundaki diğer sahne Sezar'ın Taurus'u çağırması, Taurus'un onu cevaplaması ve sahneden çıkışı üzerinedir ve bu sahne Taurus'un oyunda göründüğü tek sahnedir. Shakespeare, bu adı Plutark'ın verdiği Actium'daki askerî görevliler listesinden bulmuştur. Astrolojiye iyi kötü âşina olan Rönesans dönemi izleyicisi Taurus'un zodyakta toprağın üç işaretinden biri olduğunu hemen fark etmiş olmalıdır. Taurus (boğa), aynı zamanda Shakespeare'in de burcudur. Bu durum Maynard Mack'in Shakespeare'in oyunlarındaki "simgesel görünüş ve çıkış" olarak adlandırdığı şeydir.[31] Sezar'ın yardımcısı toprağa ait bir ruhtur, çünkü *Antonius ve Kleopatra*, Sezar'ı toprağın astrolojik işaretleri olan sebat, pragmatizm, duygusal sakınım, disiplin ve pratikle özdeşleştirir. Sezar, gerçekliğin adamıdır, *Reelpolitik*. Onun temsil ettiği, Antonius ve Kleopatra'nın yadsıdığı şeydir. Oyunun, zaman ve mekân birliğini izlemesi zorunluluğu gereği Sezar'a yenileceklerdir. Düşüncede statiklik, düşünsel anlamda uçuculuğa üstün gelir. Tarihî bir kişilik olan Sezar, toprağın etkisi altındadır. Suetonius, Augustus Sezar'ın "üzerinde kendi burcunun simgesi Oğlak'ın yer aldığı gümüş para" basılmasını buyurduğunu ve bunun iktidarını haber veren astrolojik bir işaret olduğunu yazmıştır.[32] Sezar, Taurus'u *Antonius ve Kleopatra* şahsında kendisine bağlayarak ve Antonius'un cesaretini asker kimliğinden yalıtarak Oğlak burcunun sembolize ettiği toprağın gücünü kendi iktidarına uyarlar.

İlk çağ tarihçileri kadar günümüz tarihçileri de, Kleopatra'nın bir anda Actium savaşından çekilmesini ve Antonius'un da askerlerini yüz üstü bırakıp, Kleopatra'ya gidişini açıklamakta zorlanır. Shakespeare'in de ortaya koyduğu gibi Kleopatra ile onun zehirlediği Antonius'un savaş sahnesini terk etmeleri, toprağın burca yüklediği sabır ve kararlılıktan yoksun olmakla açıklanabilir. Kleopatra, aralıksız gerçekleşen dönüşümler denizinde yüzen, "ateşten ve havadan" olma imgelemdir. Ateş, onun saldırganlığının ve şiddetinin hiddetli ve dehşet verici karakteridir. Hava ise onun imgeleminin sözsel ve düşsel gücüdür. Su, durulmak bilmez duygu patlamalarını ve cıva gibi her ân değişen ruh hallerini yansıtır. Kleopatra'nın personaları kesintisiz ve dizginlenemeyen bir devinim içindedir; bunun nedeni istikrarı sağlayacak ve tek bir persona yaratacak olan toprağın var olmamasıdır. Onun Actium'da tercih ettiği deniz, Plutark'ın başka

bir konuda sarf ettiği ifadesiyle, Dionysoscu "akışkan doğa"dır. Bu onu Rosalind'ten ayıran ıslak kitonyendir.

Kleopatra Mısır, Mısır Nil'dir. Rönesansa uygun olarak, Kleopatra'ya kendi coğrafyasının adıyla hitap edilir, hattâ Antonius bile ona bu şekilde seslenir. *Antonius ve Kleopatra*'da susuzluktan çatlamış Mısır toprağının hiçbir değeri yoktur. Toprağın Nil'in suyuyla yumuşaması, "balçık ve bataklık" haline gelmesi yalnızca bereket ve bolluk getirir (II.vii.22). Bu çamur, Dionysoscu metamorfozun ilksel bataklığıdır. Mısır yılanı (Kleopatra ile özdeşleştirilen) kızgın güneşte çamurla beslenir (II.vii.26–27; I.iii.68–69). İsis gibi Kleopatra da tebâsının Ulu Ana'sıdır. Öte yandan, Kleopatra'nın sıvılarla dolu dünyasına, ıslak Mutluluk Çardağı'na giren Antonius benliğini yitirir. O yalnızca kendisinden değil, aynı zamanda binlerce kişiden sorumlu bir önderdir. Bir önder sırf aşk için yaşayamaz. Antonius, çevresindekilere ihanet ederken, aslında kendisine ihanet ediyordur. Âşıkların toplumsal olana duyduğu kayıtsızlık ve duygusal heyecanı görevlerinden üstün tutmaları, oyunun en başında toprağı kaplayan sular metaforu ile önceden haber verilir. Antonius Romalı bir yönetici için hiç de uygun olmayan şu sözlerle seslenir: "Bırak, Roma gömülsün Tiber'in sularına; / Çöksün kubbesi koca İmparatorluğun" (I.i.33–34). Kleopatra öfkeyle bağırır, "Batsın Roma" , "Nil'in sularına batsın bütün Mısır" (III.vii.15; II.v.78,94). Toprağı duygular selinde boğan Antonius ve Kleopatra toprağın sabit, inatçı baskısını temsil eden Sezar'a karşı koyamaz.

Rönesansın Shakespeare'i Antonius ve Kleopatra'nın ahlâken çürümüş olduğunu bilse de, onları kendi sanatçı kişiliğinin akışkan uçuculuğunda yansıtır. Bir zamanlar, Roma âleminin "yıkılmaz sütunu" olan Antonius artık ejderha, duman, ayı, at, aslan, hisar, kayalık ve dağa dönüştüğünü fark eder (IV. xiv. 2–14). O, Kleopatra tarafından çözülmüş ve doğallaştırılmıştır. Jane Harrison, Yunanlı Orfeusçuların sıkça tekrarlanan bulut metaforlarıyla birlikte, "yaradılış mitosunun, hava, esîr, Erebos, Kaos ve henüz vücuda gelmemiş varlıklarla ve doğa olaylarının muğlâk kişileştirmeleriyle dolu" olduğunu belirtir[33] Orfizm, Olympos'un, dolayısıyla da Apolloncalığın karşısında yer alır. *Antonius ve Kleopatra*'da yasalarca sınırları belirlenmiş Apolloncu Roma, duyusal edimlerin kaotik akışına ussal sınırlamalar getirir. Antonius, Dionysoscu doğanın kraliçesi Kleopatra tarafından simyevî işlemden geçirlir. Mısır'ın sularına karışıp hermafroditleşir. Mars, Venüs'te boğulur. En karamsar ânında Antonius, Kleopatra'ya şöyle seslenir: "Sevgilim, içim sanki kurşunla dolu" (III.xi.72). Bu oyunun tinsel altına dönüşmenin başlamasından hemen önceki doruğudur.

Büyü ve kehânetin oyunda önemli bir yeri vardır. Kleopatra, Antonius'u ölümünden sonra yüzü güneşe ve aya benzeyen astrolojik, kozmik

bir kişilik olarak tanımlar (V.ii.80). Simyanın hermafrodit *rebis*'i çoğunlukla Sol ve Luna, ay ve güneşin birlikteliği olarak sunulur. Antonius ile Kleopatra ölümde mükemmelliğe ulaşırlar. Yitik Cıvalı olarak Kleopatra şaheserini hayatın içinde değil, dışında yaratmak zorundadır. İntiharında önce şu sözler dökülür dudaklarından: "Atık baştan aşağı bir mermer parçasıyım; / Doğup batan ay, benim ayım değil artık" (239–41). Kleopatra, Shakespeare'in başka bir yerde "ıslak ay" diye tarif ettiği, bizim de *Beğendiğiniz Gibi*'de bir sembol olarak tanımladığımız duygusal hevesten feragat eder (*Bir Yaz Gecesi Rüyası* ıı.ı.162). En nihayetinde oyunun Romalı kişilik için uygun gördüğü kaya gibi sağlam, değişmez irade Kleopatra'ya geçer. Onun durulmak bilmez değişimleri ölümün değişmezliğine – ölümsüz felsefe taşı gibi – yenik düşer. Bunları söylerken ölüm çoktan onu ele geçirmeye başlamıştır: "Ben artık ateş ve hava olmak üzereyim:/ Daha aşağılık bir hayata bırakıyorum toprakla suyu" (289–90). Aslında en sonunda kolayca alev alan ateşe ve havaya hükmetmiş, dört unsurun tinsel uyumunu sağlamıştır. Şimdi ölümün "mermer" soğukluğunu da hisseden Kleopatra, sunağa benzer tabutunda yatarken artık bütünlenmiş bir Cıvalıdır. Orta çağın simyevî mertebeleri, evlilik yatağı ve tabuttan oluşur. Antonius ve Kleopatra'da bir kurtuluş izleği arayanlar, doğru iz üzerinde olsalar bile, bunun Hıristiyanlıkla ilgisi konusunda yanılırlar. Shakespeare'in oyunu pagan kişiliğin simyevî arındırılmasıyla bitirir.

Antonius ve Kleopatra'nın ölüm ânında gerçekleşen simgesel evliliği, âşıkları toplumsal düzenden uzaklaştırır. Onların hazcılığı ve dışa kapalılıkları kendilerine ve uluslarına felâketten başka bir şey getirmemiştir. Kahvaltıda sekiz domuz yemek politik başarının reçetesi olamaz. Kleopatra, üç yüz yıllık Makedon hanedanı Batlamyusların sonuncusudur. Onun ölümünden sonra Mısır Roma'ya bağlandı ve eski görkemini asla geri bulamadı. *Antonius ve Kleopatra*'nın gösterdiği, hayatın, toplumsal ve etik ilkelere baş kaldırmadan kesintisiz benlik dönüşümleri silsilesi biçiminde yaşanamayacağıdır. Benim neslim bu zorlu yolu, bir musibet gibi yaşadığı cinsellik ve aşırı dozda uyuşturucu kullanımı ile öğrendi. *Antonius ve Kleopatra* ikili bir görüşü savunur: Shakespeare güzelliğin ve imgelemin ölümsüz üstünlüğünü kabul ederken, Sezar'ın hakkını Sezar'a vermeyi de ihmal etmez. Toplumsal düzen ve istikrar, İngiliz Rönesansının temel değerleridir. Bu noktada Kleopatra'nın aksine Rosalind'in gelişimini tamamlamış bir Cıvalı olması anlam kazanır. Oyunun sonunda Rosalind, evlilik andına sadık kalabilmek adına teatral erdişiliğinden ve başkalaşımlarından feragat edip kişiliğin tahakkümüne boyun eğer. Evde ve sarayda hiyerarşi yeniden kurulur.

Gerçi Rosalind canlandırılması güç bir karakter gibi görünür ama Kleopatra ondan çok daha zor bir karakterdir. Kötü oynanan bir Rosalind sü-

rekli sırıtan ya da yavan bir karakterdir. Ama kötü oynanan bir Kleopatra gülünç olur. Kent Christensen'in müthiş önerisine göre, bu rol için Tina Turner biçilmiş kaftandır. "What's Love Got To Do With It?" adlı parçasının video klibinde Tina Turner, Shakespeare'in türlü ruh halleri, kraliçelere yaraşır tavırları, hovardalığı ve anneliği ile uyruklarının arasında sokaklarda dolaşan "çikolata renkli" Kleopatra'sıdır. Kleopatra'nın ateşli cinsel teşhirciliği, Shakespeare'in, Spenser'ın iffetli kadın karakterlerinin soğuk içe dönüklüğüne verdiği bir cevaptır. Kleopatra bir Amazon, aynı zamanda bir annedir, çenesi düşük bir kadın. *Faerie Queene*'in suskun görsel ikonacılığı şiirin kendini tanımlama arayışının bir parçasıdır. Spenser katı Apollonca çizgiyi kendi görkemli, pornografik itkilerinin aleyhine çevirir. Shakespeare, dili Dionysoscu bedende temellendirir. Onun tüm olgunluk dönemi oyunlarında söz duyumsal ve erkeksidir. Sahnede sergilenen mimikler ve duruşlar zig-zag çizen olay örgüsünde içsel olarak mevcuttur. Shakespeare'in belli başlı her karakteri cinsel personayı özgürce gelişen dille birleştirirken, Spenser bu ikisini birbirinden koparır. Hiçbir edebî metin Shakespeare'in kralının konuşmasını dinlemek kadar muhteşem olamaz. Bu sesin ve şiirin içsel bütünlüğünün kendini ortaya koyuşu, Rönesans hiyerarşisinin faaliyetlerini, yüce varlık zincirindeki akışı ifade eder. Ne yazık ki, Shakespeare'in bu yürekli sesi günümüzün çapsız televizyon programları ya da liberal yönetmenlerin kişisel çıkarları adına çektikleri antifaşist filmlerle boğuntuya getirilir. Yine de Shakespeare'in aristokrat sesi duyulmalıydı. O ahlâkî bir idealdir. Daha önce gördüğümüz gibi Rosalind ve Kleopatra, Rönesansın hiyerarşik kodlarının sınırlarında dolaşır. Shakespeare'in dramatize ederek derinlemesine işlediği konuların başında, cinsel persona ile toplumsal düzen arasında varolan Rönesansa özgü gerilim gelir. Shakespeare'in oyunlarının ana konusu, tarih içindeki kişiliktir, yani Batılı şahsiyetin kalbi.

Euripides ve Ovidius ile başlayan bir geleneği izleyen Spenser, Shakespeare ile Freud, cinselliği yazın alanında tartışan üç büyük psikologdur. Freud'un alanında rakipsiz olmasını onun bilimsel çalışmalarına bağlayanlar yanılır. Kim ne derse desin, Freud'un yazdıkları sanat eseridir. Apollonca görselliğin ozanı Spenser ile Dionysoscu bir simyacı olan Shakespeare, İngiliz Rönesansında sanatsal üstünlük için yarışır. Shakespeare, metaforik sözcüklerden ve personalardan oluşan yığını Spenser'ın sıkı denetiminden kaçınmak adına özgür bırakır. Neyse ki tüm göz alıcılığıyla içinde serpileceği drama oradadır. Bu türde Spenser'ın katı kuralları işlemez. Shakespeare ile Spenser arasındaki karşıtlık, sonrasında gelecek bir diğer önemli edebî akım olan Metafizik şiirde yeniden yaşanacaktır. John Donne, Shakespeare'in erkeksi, teatral ve metaforlarca istilâ edilmiş selefidir. Donne'un en sofu şiirleri bile uçarı personalarla ve cinsiyetler arası egzantrik geçişlerle doldurur. Spenser'ın selefiyse George Her-

bert'tır. *Faerie Queene*'in zarif estetiği Herbert'ta kadınca bir eşcinselliğe bürünür. Herbert'ın abartıdan uzak, sade üslubunun ortaya çıkardığı gümüşsü göz alıcılık Sappho'nunkiyle benzerlik gösterir. Sappho'nun Yunan dilinde kulağa nasıl geldiğini merak edenler onun yavan çevirilerini değil, Herbert'i okusunlar. Herbert, beklenmedik ya da empatik olanı – yani erkekçe olanı – engellemek üzere iş başındadır. Doruk noktasında sarf edilen sözleri çoğunlukla göz ardı eder, onlara gem vurur ya da kapı dışarı eder. Herbert'ın ağırbaşlı düşünsel dünyası ve mahrem fısıltıları erdişidir. Tanrısal erkek varlıklarının içsel bir kadınsılığı vardır, öyle ki gerçek kadınlar gereksiz ve *de trop*dur (fazlalık. –*ç.n.*). Şiirleri saldırıya açık ve saydam olsa da Herbert psikolojik anlamda kuşatılmıştır. Spenserci bir camın altında tek başınadır.

Shakespeare, Spenser'dan kaçınmayı becermiş, ama Milton epik bir şair olarak onunla kendi krallığında boy ölçüşmek zorunda kalmıştır. *Yitirilmiş Cennet* (1660) *Faerie Queene*'in ağırlığı altında ezilir. Spenser İngilizlerin Botticelli'si ise, Milton Bernini'sidir. *Yitirilmiş Cennet* şatafatıyla kendisini boğan Barok tarzı bir Laokoon'dur. Milton, Shakespeare'in ölçüleri aşan dize biçimini kullansa da onun hızından nasiplenmemiştir. *Yitirilmiş Cennet*'in en etkileyici yanı, Spenser'ı paganca geliştirmesidir. En berbat tarafı ise şiiri dar ulusalcılığa hapseden nükteden uzak Protestan vaazcılığıdır. Milton yalnız İngilizce okunabilir. Çevirileri etkisini azaltır. Pagan Spenser, Püriten Milton'ı yozlaştırır. Milton'ın beyhude bir çabayla Spenser'ı ahlâken düzeltmeye çalışır. Ne var ki, kısmen *Faerie Queene*, kısmen de *Aeneid*'in en dekadan bölümlerinden gelen İtalyan tasvircilik, Milton'ın Protestan put-kırıcılığını boşa çıkarır. Spenser'ın aydınlık Apollonik zırhı, Milton'ın militan ve kadın düşmanı metalsı daemonikliğine dönüşür. Şeytanın lejyonları Spenserci sert ışıkla ışıldar. Milton iyinin muğlâk biçimsizliği şarkısını söylerken bir yandan da batmaktadır. Onun Tanrısı şiirsel anlamda iktidarsızdır. Buna karşılık, Spenserci gürültülü ve kavgacı yılanları ve canavarları; Spenserci bir tarzda kuşatılmış, verimli Cenneti; Spenserci röntgenciliğe özenen şeytanı, tüm bunlar ölümsüzdür. Milton, Apollonca göze etimolojinin labirentlerinde yolunu yitirtip, onu söze boğarak, laf cambazlığıyla, Musevilere özgü söz fetişizmiyle Spenser'ı yenmeye çalışır. Shakespeare, sözcükleri pagan cinsel personalarla ilişkilendirerek bunu başarmıştı. Oysa Hıristiyan Milton, ustalığıyla kendisini alt edip onun üzerinden Romantisizme uzanan Spenser tarafından alt edilir.

8
Ulu Ana'nın Geri Dönüşü
Sade'e Karşı Rousseau

Romantisizm, modern cinsiyetin biçimlendiricisidir. İki Rönesans ilkesi yeniden ortaya çıkar: Cafcaflı erdişil cinsel roller ile tanrısal olarak esinlenen sanatsal deha fikri. Rönesansın, Greko-Romen paganizmindeki Apollonca unsuru yeniden canlandırdığını gördük. Rönesans sanatında, Shakespeare'in Kleopatra'sı gibi Dionysosca varlıklar bile toplumsal ve ahlâkî düzene tâbi kılınmıştı. Buna karşılık Romantisizm, Apollon'un muhteşem bir kitonyen dalga halinde beliren rakibi Dionysos'a doğru salınır. Rönesansın bilim ve teknolojideki yeniliklerini geliştiren Aydınlanma, Apollonca zihnin hükümranlığındaydı. Kesinlik ve mantık, şiir, sanat, mimari ve müziğin matematiksel biçimini belirleyen entelektüel ve ahlâkî değerler olarak Yunan yüksek klasisizminden beri böylesine itibar görmemişti. Pope, Descartes'ın soğuk güzelliğinden ve Newton'ın mekanik evreninden kalkarak, "DÜZEN, Cennetin birinci yasasıdır" der (*Essay on Man*, IV. 49). Peter Gay'ın belirttiği gibi Aydınlanma, Avrupa kültürünü Musevi-Hıristiyan teolojisinden kurtarmak için pagan bilimciliğini kullanmıştır.[1] Modern dünyayı inanç değil akıl yaratmıştır. Fakat bir özelliği aşırı vurgulamak öbür uca doğru savrulmaya yol açar. Apollonca Aydınlanma, irrasyonelliğin ve daemonizmin karşı tepkisini yani Romantisizmi doğurmuştur.

Romantisizm, ilksele, Aeskhilos'un *Oresteia*'sında yenilip bastırılmış olan arkaik gece âlemine doğru bir gerileme üretir. Aziz Augustine'in Hıristiyanlığın en azılı düşmanı ilân ettiği karanlık doğa tanrıçası Ulu Ana'ya geri döner. Rousseau, yüzünü toplumdan doğaya doğru çevirmekle Romantik dünya görüşünü yaratmıştır. Her ne kadar kamusal iyilik adına otoriteyi devlete tahsis etse de, en kalıcı mirası Blake, Marx ve Rolling Stones gibi radikallerin devralıp ileri taşıdığı ateşli bir düzen karşıtlığıdır. Rousseau, özgürlüğü Batının parolası haline getirmiştir. Rönesans gibi Aydınlanma da hiyerarşiyi yüceltmişti, Romantisizm ise varlıkların büyük zinciri anlayışını süpürüp atmıştır. İsviçreli bir Protestan reformcu olan Rousseau'ya göre doğa hiyerarşi dayatmaz. Politika, insan iradesiyle insan iyiliğini yeniden biçimlendirilebilir. Romantisizm, hiyerarşiyi baskıcı bir toplumsal kurgu olarak görür. Ama insan, biyolojik anlamda hiyerar-

şik bir hayvandır. Bir hiyerarşi yok edilirse, yerini otomatik olarak bir başkası alır. Özgürlük tutkusuna dayanan bir hareketin kendini daha sabit bir temsili düzende tekrar köleleştirecek olması romantisizmin en büyük ironisidir.

Rousseau ve Wordsworth'ün iyiliksever bir ana olarak selâmladığı doğa, tehlikeli bir davetlidir. Dionysos tapıncının kadim tapınanları, doğaya itaat etmenin bir çarmıha gerilme ve parçalanma olduğunu bilirdi. İnsan kimliği, Euripides'in *Bakkhalar* oyununun da konusu olan, maddenin enerjiye Dionysoscu dönüşümünde tamamen yok olur. Rousseauculuğun Çılgın Altmışlı yılları gibi Romantisizm de, aslında bir haz-ıstırap bütünü olan Dionysos'u sadece haz ilkesi olarak yanlış anlamıştır. Romantisizmin doğaya tapınarak giriştiği politik ve cinsel özgürlük arayışı her türden imgesel köleliğiyle sonuçlanır. Mükemmel özgürlük, tahammül edilemezliği nedeniyle imkânsızdır.

Romantisizmin aşırı genişletilmiş üst-benliği, kendisini hiç zaman yitirmeden, iğdiş edici bir yüceltme, bir terbiye ve cezalandırma şeklinde suni kısıtlamalara teslim eder. Romantik şiir, her şeyden önce, zımni pagan özellikler taşıyan bir arkaik âyinsel biçim icad eder. İkinci olarak, akademisyenler tarafından hiçbir zaman tam olarak takdir edilmemiş bir şekilde, kendisini sado-mazoşist bir erotizmin kollarına atar. Romantisizmin geç dekadan döneminde pervasızca açığa çıkan sado-mazoşizm, Apollonca estetik anlayışa uygun olarak kitonyen doğayı reddederken, Rousseau ve Worsdworth'e meydan okur. On dokuzuncu yüzyıl Dekadansını Yüksek Romantik dönemin katmerli Maniyerizmi olarak değerlendiriyorum ve başlangıcını alışılagelmişin dışında 1830'ların başları olarak saptıyorum. Yüksek ve geç dönem Romantik akımın temaları olan zalimlik, cinsel müphemlik, narsisizm, büyülenme, takıntı, vampirlik, ayartma ve şiddet dolu erotizm, sanatsal ve teatral alanın bugüne kadar ihmal edilmiş zihinsel dinamikleridir. Amerikan yazınındaki Romantik dönemi ise Fransız üslubunu yansıtan Dekadan Geç Romantisizm olarak adlandırıyorum. Dekadans, Romantisizmin içinde Dionysos'a doğru aşırı kaymayı düzeltici bir karşı tepkidir. Bu muğlâk kalıp ta başından itibaren oradadır. Rousseau'ya verilen sert cevap, kısmen Aydınlanmada, kısmen de Romantisizmde yer alan dekadan Marki de Sade'den gelir. Sade'in Britanyalı kardeşi Blake, masumiyetinin sesini boğan tecrübesinin sesiyle, kendi kendini cevaplar. Worsworth de, meslektaşı Coleridge tarafından gizlice cevaplanır ve yerle bir edilir. Coleridge'i takip eden Byron ve Poe, İngiliz, Amerikan ve Fransız edebiyat ve sanatında Romantisizmi Dekadansa dönüştürürler.

Rousseau ve Wordsworth, kadınsı doğaya sevgilerinden ötürü, Aziz Augustine'in kilitlediği yasak odanın kapısını açarlar. Açılan kapıdan gü-

nümüzde kol gezen vampirler ve gecenin karanlık ruhları fırlar. İçinde bulunduğumuz dönem, Rousseau'nun başlattığı Romantik dalgadır: Şiddet, barbarlık, halüsünasyon ve kinizmin geçersizleştirdiği liberal idealizm. Kanlı Terör Dönemine evrilen ve imparator Napolyon'un şahsında monarşinin restorasyonuyla son bulan Fransız Devrimi, başarısızlıkla sonuçlanan ilk Rousseaucu deneydir. Rousseau her insanın doğuştan iyi olduğuna inanır. Onu kötüleştiren olumsuz çevre koşullarıdır. Rousseau'nun toplum tarafından yoldan çıkartılan masum çocuğu, her yerde karşımıza çıkan Freud'un saldırgan, ben-merkezci bebeğinin karşıtıdır. Bununla birlikte, günümüzde Rousseauculuk, yumuşak ve hoş gelen sözleri ile bir sofuluk ve ataerkilliği yansıtan sosyal hizmet görevlileri ve çocuk sağlığı uzmanları arasında gayet revaçtadır.

Rousseau, Augustine'in eserini model alan *İtiraflar*'ında, yetişkinlikteki cinsel tercihlerinin çocukluğundaki deneyimleri aracılığıyla biçimlendirildiğini anlatır. Sekiz yaşındayken, otuzlu yaşlarında bir kadın tarafından dövülüp, farkında olmaksızın iğfal edilir. O ândan itibaren arzuları mazoşistleşmiştir: "Hükmeden bir hanımın önünde diz çökmek, buyruklarına boyun eğmek, affetmesi için yalvarmak benim için zevklerin en büyüğüydü." Aşkta çekingendir, ilk hareketi kadınlardan bekler.[2] Rousseau, yüce varlık zincirinde, erkeğin kadına üstün olduğu cinsel şemaya son verir. Rönesans'tan farklı olarak Romantisizm'de Amazonlar güçlerini korur. Rousseau her ikisini de talep eder. Kadının putlaştırılması doğal ve doğru, evrensel bir yasadır. Öte yandan kadının tahakkümünde erkeğin edilgenliğinin de payı vardır. Her ne yoldan olursa olsun sado-mazoşist tahakküm ve itaat Rousseauculukta en başından beri içkindir.

Rousseau, Avrupalı erkek personayı kadınsılaştırır. Duyarlılık Çağı olan on sekizinci yüzyılın sonları ideal erkeğe kadınca bir duyarlılık atfeder. O, Castiglione'nin çeviklikten ve sosyal becerilerden nasibini almamış saraylısıdır. O, doğaya ve güzelliğe duygusallık perdesinin arkasından bakar. Rousseau'da duyarlılık, Romantisizmin prelüdüdür. Karizmatik bir buzlar kraliçesiyle karşılaştırıldığında Petrarchvari âşık, kendisini tadına doyum olmaz bir iktidarsız olarak beğenir. Kadınca bir duyarlılığa sahip olan erkek, erotik bir odaktan yoksundur. Kendi düşünce ve duygularından tatmin olan, kendine yeten bir bütündür. Onun narsisizmi, Romantik tekbenciliğe, benliğin dışındaki her şeyin gerçekliğinden kuşku duymaya evrilir.

Rousseau ve Romantikler için kadınlık mutlaktır. Erkek, kadının cinsel yörüngesindeki bir uydudur. Rousseau, ilk patronu olan Madame de Warens'ı "Anne" diye çağırırken, o da Rousseau'ya "Küçüğüm" diye seslenir. Stendhal'ın kahramanları Rousseau'nun anneliğe dair erotik oyunlarını yeniden sahneler. Rousseau, Madam De Warens'in kendisini cinsellik-

le ilk kez tanıştırması hakkında "Âdeta ensest gibi hissettim" der. Sonrasında De Warens onu kendi sabahlığını giymeye "zorlar": O artık tanrıçanın hizmetindeki travesti bir rahiptir. Rousseau, Venedik karnavalına maskeli bir kadın kılığında katılır, gündelik giysi olarak Ermenilerin giydiği türden entarileri tercih eder ve boş zamanlarında dantel örer: "Ziyaretlere minderimi de yanımda götürdüm, evimde bir kadın gibi çalıştım".[3] Rousseau, kadınlığı içine çeker, ama bu tek taraflı bir süreçtir. Kadınlar kadınlıklarını muhafaza etmek zorundadır. Entelektüel bir kişilik olan Madame d'Epinay'in tahta göğüsleri ona itici gelir. Yine de şehvetli kadın figürü travestiliğin etkisindedir: *Nouvelle Heloise*'i modeli olan Madame d'Houdetot'un at üstünde ve erkek kılığındaki görüntüsü Rousseau'yu mest eder.

Rousseau'nun doğa teorisi cinselliğe çakılıp kalmıştır. Doğaya tapınmak kadına tapınmayı içerir. Kadın, gizemli üstün güçtür. Hayatının son yıllarındaki zamanını İsviçre göllerinden birinde kayığıyla başıboş dolaşarak geçiren Rousseau (Wordsworth'ün *Prelüde*'ündeki sahneyle benzerlik gösterir) şöyle seslenir: "Bazen duygularıma engel olamıyorum ve haykırıyorum: Doğa! Anam benim! Senin, sadece senin koruman altındayım. Burada aramıza girebilecek bir namussuz yok."[4] Ulu Ananın oğulâşığı, rakip kız kardeşlerini elinin tersiyle iter. Tüm kardeşlik ve merhamet sözlerine rağmen Rousseau, her yerde şüphe ve zulmün izlerini arayan nam salmış bir huysuzdur. Erkek arkadaşlarıyla sürekli hırlaşır, hatta kendisine her zaman arka çıkmış olan Britanyalı filozof David Hume ile de arası açıktır. Rousseau'nun şehirden doğaya kaçışı, kendisini erkekliğin neden olduğu bozulmadan arındırmayı hedefleyen bir hacdır. Dahası bir akım bile yaratmıştır. Van der Berg'e göre Rousseau'nun Alplere gidişinden sonra Avrupalıların İsviçre'yi görme tutkusu "salgın bir hastalık" gibi yayılmıştır: "Alplerin bir turizm merkezi haline dönüşmesi o zamana rastlar."[5]

Rousseau, yaratıcı yansıtmanın gücü aracılığıyla, Avrupa kültürüne kendi tuhaf cinsel personalar takımyıldızının damgasını vurdu. Modern biyografiyi yaratan Rousseau, siyasal bilimi otobiyografikleştirdi. Bugün cinsel kimlik olarak adlandırdığımız şeyi ileri süren ilk kişidir. Kimlik, on sekizinci yüzyılın son dönemine kadar içsel olarak ahlâkî vicdan ve dışsal olarak aile ve toplumsal sınıf tarafından belirleniyordu. Rousseau karakter gelişiminde çocuklukta yaşanan cinsel tecrübelerin belirleyiciliğinde ısrar eden Freud'u önceden haber verir. Bu kopuş, Rousseau ile onun Fransız öncülleri arasında yapılacak bir karşılaştırmayla daha net anlaşılabilir. Montaigne *Denemeler*'inde (1580) cinsel alışkanlıklarını, yediği yemekleri ya da bağırsaklarının nasıl çalıştığını anlatırmışçasına bir doğallık içinde sıralar. Montaigne'de cinsellik âdeta bir yapılacak işler listesini çağrıştırır:

Karısıyla günün hangi zamanlarında ve ne kadar sıklıkla yatmaktadır? Cinsel eylem, bir güzel söz olarak şarap seçimine ya da zoraki çatal bıçak (İtalya'dan geçen) kullanımına denktir. Montaigne'de kimliği biçimlendiren cinsellik değildir. Cinsellik toplumsal göreneklerden esinlenen, tutarsız bir zekâdır. Pascal'ın *Pensées* adlı eseri (1670) Montaigne'in içtenliğini tuhaf bulur. Onun kendisinden çok fazla bahsettiğinden yakınır. Rönesanstan on yedinci yüzyıla geçerken kimlik yalınlaşır ve huzursuzlaşır. Esasen Pascal hiçbir zaman cinsel kimlikle ilgilenmemiştir. En büyük mesele, ruhun Tanrıyla ilişkisidir ya da en korkutucu olan ruhun içinde Tanrının varolmadığı bir evrenle ilişkidir. Cinsellik, insanın tinsel mücadelesi önünde bir engel olan dünyeviliğin bir parçasından ibarettir.

Rousseau, cinselliği Batılı karakterin ana ilkesi haline getirir. Shakespeare'in travesti komedilerinin temalarındaki psişik akışkanlık ve muğlâklık, düşünce ve davranışların anaakımına dâhil olur. Otobiyografi günah çıkarma haline gelir. *İtiraflar* bir benlik romansıdır. Rousseau'dan önce yetişkinlerin sapkınlığını çocukluktaki travmalara kadar takip eden olmamıştır. Kurtuluşu hedefleyen Hıristiyan arayışı erotik çerçevede bir kez daha canlanır. Rousseau'ya yol gösteren kadın ruhlar, hayaletler, melekler ve şeytanlardır. O, Tanrısıyla buluşmak için Alp Dağları'na tırmanan bir pagan Musa'dır. Gölde sürüklenirken, doğanın ıslak dölyatağında yüzmektedir. Onun cinsel devrimi, biçimsel bir kategori olarak eşcinselliğin ortaya çıkışıyla apaçık bir karakter edinir. Eşcinsel eyleyişler, kültüre ve zamana bağlı olarak bazen saygı görür, bazen ahlâksızlık kabul edilir, ama Antikiteden bugüne kadar daima var olmuşlardır. On dokuzuncu yüzyıl sonlarından başlayarak artık, Rousseaucu bir kimlik bunalımı, araştırma ve "sorgulamalar" sonucunda girilen bir varoluş durumu olarak homoseksüellik vardır. Rousseau'nun peşinden giden modern psikoloji karamsar bir tarzda cinselliği, onu ahlâkî iradeye tâbi kılan Musevi-Hıristiyanlık'ın yaptığından daha derine yerleştirir. Bizim cinsel "özgürlüğümüz", kadim Zorunluluk'a yeni bir körlemesine bağlılıktır.

Rousseau'nun cinselliği felsefileştirmesi, toplumsal ve ahlâkî hiyerarşilerin on sekizinci yüzyıl sonlarında farkına varılan başarısızlığından kaynaklanır. Aydınlanmadan önce, keskin sınıfsal ayrımlar her ne kadar budalaca da olsa, bir topluluk duygusu sağlıyordu. Şimdiyse bir anda kapsamı genişleyen şahsiyet, kendisi için farklı ifade biçimleri bulmak zorundaydı. Bununla beraber cinsellik metafiziğin yerine ikame edilemezdi. Pascal "Eğilim genele doğru olmak zorundadır, ama bireye doğru gerçekleşen bu eğilim, savaşta, politikada, ekonomide ve hatta bireyin kendi bedenindeki karmaşanın nedenidir" der.[6] Cinsellik, eski çağların gizemli dinlerinde merkezî bir yerdeydi, fakat zorla yapılan ya da iki taraflı yapılan cinsellikte, kadir-i mutlak doğaya dair tutarlı bir fikir söz konusuydu. Cinsel kim-

liğin ilk yaratıcısı sayılan Rousseau'nun, özgürlük anlayışında toplumsal hiyerarşinin ortadan kaldırılması ve daima aynı biçimde cömert olan doğaya bağlılık söz konusudur. Benim teorime göre hiyerarşi, politik ve dinsel otorite zayıfladığında kendisini sado-mazoşizmin baskın fenomeni olarak cinsellikte yeniden kurar. Özgürlük yeni tecritler yaratır. Bu faşizan hücrelerde kendi hayatlarımızdan kaçış yoktur. Rousseau'nun kadınlara mazoşistçe itaati, onun doğayı ve duyguları aşırı idealleştirmesinden ileri gelir. Kaş yapmak isterken göz çıkarır.

Rousseau'nun yalın doğa teorisinin bir nedeni, Fransız yazınında doğanın tehlikelerine işaret edecek bir *Faerie Queene*'in yokluğudur. Bunun sonucunda, Rousseau'nun iyimser umutlarını sınamak üzere bütün dehşetleriyle Sade görünür. Spenser'ın bütünselliğine, ancak Rousseau ve Sade birliği denk gelir. Spenser ve Sade daemonizmi cinsellikte ve doğada bulur. Marki de Sade (1740–1814), üniversite müfredatlarındaki yokluğuyla, liberal insan bilimlerinin yüreksizliğini ve riyakârlığını açığa vuran, büyük bir düşünür ve yazardır. Batılı geleneğin eğitimi Sade olmadan eksik kalmaya mahkûmdur. Sade, tüm sevimsizliğiyle birlikte yüzleşilmesi gereken bir yazardır. Gerektiği gibi okunduğunda komik bile bulabileceğimiz bir yazar. Satır satır Rousseau'yu hicveden Sade, Darwin, Nietzsche ve Freud'un saldırgan teorilerini önceden haber verir. Muhafazakâr ve liberal hükümetler tarafından mahkûm edilen Sade, yirmi yedi yılını hapishanede geçirmiştir. Kitapları yasaklanmış, ancak on dokuzuncu yüzyılda sınırlı özel baskılarla avant-garde Fransız ve İngiliz yazarlara ulaşabilmiştir. Sade'ın toplu eserlerinin güvenilir, eksiksiz baskıları için II. Dünya Savaşı sonrasını beklemek gerekmiştir. Fransız entelektüelleri onu Jean Genet üslubunda, eşcinsel bir hırsız ve hapishane kuşu azılı bir şair olarak bağrına bastı. Yine de Sade, Amerikalı akademisyenlerin bilincinde çok az gedik açabildi. Liberal nezdinde onda kabul edilmesi daha zor olan cinsellik değil, şiddettir. Sade için cinsellik *şiddettir*. Şiddet, doğa ananın otantik ruhudur.

Sade bir geçiş dönemi figürüdür. Onun aristokrat sefihleri, Laclos'nun *Tehlikeli İlişkileri* (1782) gibi on sekizinci yüzyılın dünyevî romanına aittir. Fakat Sade'ın enerji, içgüdü ve imgeleme atfettiği değer, onu doğrudan Romantisizmle ilişkilendirir. Blake, Wordsworth ve Coleridge ile aynı yıllarda yazan Sade, Rousseau'daki cinsel kimliğin alanım genişletirken, bir yandan da cinselliği pagan eylemin bir tiyatrosuna dönüştürür. Evrenin yasası ya da en değerli pagan hakikat, aşk değil kaba kuvvettir. Sade'ın daemonik doğa anası Asyalı Kibele'den bu yana gelmiş geçmiş en kanlı tanrıçadır. Rousseau Ulu Anaya yeniden hayat verirken, Sa-

de onun gerçek yüzü olan zalimliği yeniden canlandırır. O, Darwin'in dişlerinden ve pençelerinden kan damlayan doğasıdır. Rousseau'nun düsturu, en yalın haliyle doğayı takip etmektir. Sade, *Yatak Odasında Felsefe*'de (1795) acımasızca sırıtarak, "Zalimlik doğal olandır." tespitini yapar. *Justine*'de (1791) doğayı bizim "ortak anamız" olarak adlandırır. Bu kadın, Sade'ın dünyasını yöneten bir zorbadır: "Hayır, Tanrı yoktur. Doğa kendine yeterdir; kesinlikle bir yaratıcıya ihtiyacı yoktur."[7] Sade'ın üstün kadın karakteri olan Ulu Ana, her şeyin başlangıcı ve sonudur.

Sade'ın kutsal âyinlerinde, kural ve sınır tanımaz haz düşkünleri kamçılayıp, ırzına geçip, iğdiş ettikleri kurbanlarının etlerini çiğ çiğ yiyip kanlarını içerler. Aztek rahipleri gibi insanları canlı canlı kesip, hâlâ atmakta olan kalplerini çıkarırlar. Kibar Fransız aristokrasisinin bir ürünü olan Sade, kendi kültürünü ilkelleştirir ve dekadanlaştırır. Cinsel eylemler, cinselliğin gizlediği vahşiliği teşhir etmek adına saldırı ve sakatlamalarla birlikte gerçekleşir. Freud'da olduğu gibi cinsellik güdüsü ahlâkî karmaşa ve tekbencilik anlamına gelir. Rousseau'nun Julie'sini, *Juliette* (1797) ile cevaplayan Sade, şehvetten, "O, talep eder, yıldırır, ezer." diye söz eder. Cinsellik iktidar demektir. Cinsellik ve şiddet öylesine iç içe geçmiştir ki, cinsellik cinayet, cinayet de cinsellik demektir. Bir kadın şöyle seslenir: "Cinayet bir çeşit erotik bir etkinlik, onun aşırılıklarından sadece birisidir. İnsan zevkin doruğuna sadece şiddetle erişir". Orgazm bir şiddet patlaması, "birleşme esnasındaki davranışların, öfkeye kapıldığımızda sergilediğimiz davranışlarla benzerlik göstermesinde olduğu gibi" doğanın amacını işaret eden "bir tür öfke halidir".[8] Freud, bir bebeğin anne ve babasının cinsel birleşmesine ilk kez tanık olduğunda, erkeğin kadına zarar verdiğini düşündüğünden söz eder. Sade, Rousseau'nun geçmişe dair yol haritasını yeniden çizer: Rousseau'daki erotizmi şekillendiren Rousseaucu bir şefkat değil, Sadecı boyun eğmedir. Kırbaçlanan sekiz yaşındaki çocuk, Sade tapıncının bir çömezidir.

Sade, Rousseau ile hesaplaşmasını Hıristiyanlık ile hesaplaşmasıyla birleştirir. Açık biçimde etkilemiş olduğu Nietzsche gibi o da, Hıristiyanlığın zayıf ve dışlanmışlara olan eğilimine saldırır. Düşmüşleri korumayı sürdüren Hıristiyan merhameti "doğal düzeni bozar ve doğal yasayı kendi amaçları için kötüye kullanır". Üstünlüğü hak eden güçlü olandır. Sade, İsa ve Rousseau'nun tersine, yardımseverliğin ve "ahmakların insaniyet diye tarif ettiği şeyin Doğa ile bir ilgisi olmadığını", aksine "bunların uygarlığın ve korkuların meyveleri" olduğunu söyler. Hıristiyanlığın kurucusu olan şahsiyet "zayıf bir kişi", "zavallı bir tıfıldır". Sade, Hıristiyan cömertliğine ve Rousseau'nun eşitlik ve kardeşlik anlayışına duygusal kuruntular oldukları gerekçesiyle yüz çevirir. Bir filozof toplumsal ve ahlâkî yükümlülüklerle ilgilenmez: "O evrende bir başınadır."[9] Romantik bir

şekilde benliğe yoğunlaştığından, Sade'in sefihleri aşkın ya da dostluğun yaşamasına asla izin vermezler. Sadakat, suç ortakları arasındaki geçici bir anlaşmadır.

İnsanlığın evrende özel bir statüsü yoktur. Sade sorar: "İnsan kimdir? Onunla dünyanın öbür bitkileri arasında, öbür hayvanları arasında ne fark vardır? Açık ki, hiç." Bu görüş insanı organik doğa ile hemhal eden klasik Dionysoscu görüştür. Musevi-Hıristiyanlık insanı doğanın üstüne yerleştirirken, Darwin gibi Sade da onu doğanın tahakkümüne boyun eğen hayvanlar âlemine geri gönderir. Bitkiler âlemine de: İnsanın ruhsuzdur, "mutlak anlamda maddesel bir bitkidir." Ve mineraldir: Juliette'e göre; "İnsan Doğa'nın kölesinden başka bir şey değildir; Doğa'nın çocuğu bile değildir; onun köpüğü, ondan arta kalan bir tortudur sadece".[10] Rousseau'nun doğa anası, oğlunu kucağında sevgiyle pışpışlayan Hıristiyan Madonna'dır. Sade'ın doğa anası ise çenelerinden sperm ve salya akan bir canavar, pagan bir yamyamdır.

Sade'ın evreninde insanın hiçbir üstünlüğü olmadığı için insan eylemi de "özünde ne iyi ne de kötüdür". Doğanın bakış açısından evlilikteki cinselliğin tecavüzden farkı yoktur. Sade insanın cömertliğinin gerçeklikle çelişen bir ütopyayı içerdiğini kanıtlamak adına tarihteki bütün kültürlerin, hatta dinlerin gerçekleştirdiği zulümlerin bir dökümünü yapar. Frazer'ı önceleyen antropolojik eşzamanlılığı, cinsel ve kriminal kodların göreceliliğini gözler önüne serer. Şaşırtıcı ama, Sade'ın sivil ve tanrısal yasaları reddetmesi kaosla sonuçlanmaz. Ahlâksızlar, güçlü ile zayıf, efendi ile köle ayrımı üzerine şekillenen katı ve doğal bir hiyerarşik yapı inşa ederler. *Juliette*'in Suç Ortaklığı ya da *Sodom'un 120 Günü*'ndeki Sefihler Okulu'nda olduğu gibi, Sade'ın sefihleri özerk toplumsal birimlerde örgütlenirler. Bildiriler ve yönetmelikler yayımlar, resmî yerleşim alanları oluşturur ve kurbanlarını erotik gruplara ve alt-gruplara ayırırlar. Karıncalar kolonisine benzer şekilde gizli sistemler inşa ederler. Sade'taki bu temalar Apollonik Aydınlanmanın ürünleridir. Dionysoscu bir seks düşkünü olan Sade, insanı doğanın sürekliliğinden alıkoyarken yüce varlık zincirini ortadan kaldırır. Buna rağmen yaşadığı dönemin düşünsel hegemonyasını sarsmayı başaramamıştır. Ahlâksızların sahip olduğu kimlik, onların sefahat için oluşturduğu cemaatten daha önemlidir. Sade'da kişilik katı ve geçirimsiz, yani Apolloncadır. Her türlü gizem ya da müphemlik ortadan kalkmış, en sapkın fanteziler bilincin soğuk ışığına döküldüğünden bilinçaltı bomboş kalmıştır. Sade'da Apollonca kişilik Dionysoscu bir lağıma dalar ama kirlenmemiş ve bozulmamış olarak oradan çıkar.

Sade'ın sefihleri çoğu kez çift cinsiyetlidir. Yumuşak hatlı erkekler pasif oğlancılık arzusuyla yanıp tutuşur. Dolmance üçüncü cinse aittir: Sodomit "kadınca bir arzuyla" doğa tarafından "üremeye son vermek ya da

onu en düşük seviyede tutmak" için yaratılmıştır. Shakespeare'in demir pençeli Kleopatrası'nın kızkardeşleri olan Sade'ın kadın kahramanları edebiyattaki en güçlü kadın karakterlerdir. *Juliette*'in Madame de Clairwil'i ile *Yatak Odasında Felsefe*'nin Madame de Saint-Ange'ın nefsine hâkim aristokrat bir duruşu vardır. Sefih erkeklerin bilgi ve entelektüel kapasitelerini birbirleriyle yarıştırırlar. Clairwill (Apollonca anlamda "ne istediğini bilen") "Minerva" ile "Venüs"ü bir araya getirir. Onun keskin bakışı "karşı konulamayacak kadar güçlüdür". Juliette'in kendisi de bir külliyat tutan maceraları (1, 193) boyunca etkisinden kurtulmanın imkânsız olduğu bir tazeliğe, esnekliğe ve erkeksi bir irade gücüne sahiptir. Sade'ın kadın saldırganlarında Kleopatra'nın tehdit ve saldırı gücü olsa da, onlar Kleopatra'nın hayalini kurduğu şeyleri gerçeğe dönüştürürler. Clairwill için erkeklere eziyet etmek bir hobidir. Juliette iş başında gördüğü Clairwill'i şöyle anlatır: "Onu, kurbanın kanını yanaklarına sürerken, kanının tadına bakarken, içerken gördüğümde, etine dişlerini geçirip, etini çiğneyip, tükürürken ve zavallının bedeninde açtığı kanlı yaralara klitorisini sürterken gördüğümde..." Bir başka macerada: "Acımasız yaratık kendisine emanet edilen oğlanın karnını yarar, kalbini çıkarır ve ön tarafına sokar... Clairwill haz inlemelerini taklit eder. 'Juliette', diye seslenir nefes nefese, 'Bir daha dene, Juliette, dene, bu hissin bir benzeri daha yoktur."[11] *Bakkhalar*'dan bu yana daemonik eylemin böylesine apaçık bir tanımı yapılmamıştır. Sade eski çağların gizemli dininin ıstırap ve coşkusunu yeniden yaratır. Kadın sefihleri gece gündüz hizmet ettikleri vahşi doğanın rahibeleridir.

Juliette kendisini, "düşüncelerimde olduğu kadar zevklerimde de erkek gibiyim" diye tanımlar. Juliette ilk suçunda, yoldan geçen tanımadığı bir kadına cinsel saldırıda bulunup onu öldürürken, içinde yeni oluşmaya başlayan erkek iradesinin bir işareti olarak, üzerinde erkek giysileri vardır. Rosalind'in travestiliğini cellâdın maskeli balosuna çevirir. Noirceuil, Neron'u aşarak Juliette'i çift taraflı ve karşı cinsin kılığında gerçekleşen evlilikler kategorisine dâhil eder. Noirceuil bir erkekle evlendiğinde üzerinde kadın giysileri vardır; bir kadın gibi giyinmiş bir iğdişle evlendiğindeyse erkek gibi giyinmiştir. Bu arada Juliette'in, erkek kılığında bir lezbiyenle evlendikten sonra bir kadın olarak evlendiği kişi aslında erkek kılığındaki bir lezbiyendir. Tam bir cinsiyetler karmaşası.

Sade'ın kadınlarının erkekliği anatomik bir durum da olabilir. *Sodom'un 120 Günü*'nün Madame de Champville ile *Juliette*'ın güzel rahibesi Madame de Volmar'ın klitorisleri üç parmak uzunluğundadır. Madame Durand'ın, kadınları ve oğlanları ters ilişkiye teşvik eden "üç parmak uzunluğunda" bir klitorisi ve kapalı bir vajinası vardır. Sade bu acımasız vuruculardan aykırı ve yeni bir cinsel persona yaratır: Aktif ve sodomit

kadın. Sade ve Baudelaire, lezbiyenlikten sahip olduğu olağandışı aurası sebebiyle hoşlanır. Kadın, üretici enerjisini heba eder. Sade'a göre lezbiyenler, diğer kadınlardan üstün ve onlardan "daha özgün, daha zeki ve daha makûldurlar". Onun lezbiyen çiftleri Avrupa'nın her yanını dolaşır. Lezbiyen karakterlerin taklit ettiği doğanın "kesintisiz akışı ve hareketidir". Sebatkâr Juliette, uslu kız kardeşi Justine ile Kleopatra'nın iffetli Octavia'sıyla olduğu kadar zıttır. Her bir felâket ve zulüm gülünç bir biçimde itaatkâr ve kimsenin işine karışmayan birisi olan Justine'in başına gelir. Erdem yenilirken, kötülük kazanır. Kanımca Justine Rousseau'yu, Juliette'se Sade'ı temsil etmektedir. Erdem "uyuşuk ve edilgenken", doğa "hareket ve eyleme dönüşen bir tahriktir".[12] Spenser'dakine benzer biçimde Sade'taki som kadınlık, doğanın enerjisinin acımasızca içine boşaldığı bir boşluktur. Nihayet Doğa, Justine'i bir yıldırımla çarpar. Blake'te olduğu gibi Sade'taki enerji erkeksidir. Böylece Sade'ın büyük kadın kahramanları suça yönelik canlılıkları sayesinde erkekleşirler.

Sade'ın sefihleri, doğanın kabaran Dionysoscu akışında Apollonca aklı korur. Sade her ne kadar insanın bitkiden bir farkı olmadığını düşünse de, karakterleri hiç de bitkisel olmayan uzun nutuklarıyla onun bu görüşüyle çelişir. *Yatak Odasında Felsefe*'de olduğu gibi, orgiler arasında, teori ve pratik arasındaki hızlı gidiş gelişlerle bilgece konuşmalar yapılır. Kleopatra'nın gökgürültüsünü andıran konuşması Dionysos'un dil ile bağlantısından gelir – Sade'ın sevişgenlerinin dilseverliği de öyle. Bununla birlikte Sade'ta Dionysosca kendinden vazgeçme yoktur. Orgazm sırasında ılımlı bir kendinden geçme olabilir (Madame de Saint-Ange: "Ay! ay! ay!"), ama kelimeler genellikle boşalma anında serbestçe dolaşır. Sade'ın cinsel âsileri Dionysoscu bir kanunsuzluğun peşindedir, kendilerini Dionysoscu akışkanlığa bırakırlar. Swift'in *The Lady's Dressing Room*'unun da konusu olan fizyolojik pislik, *Sodom'un 120 Günü*'nde en ince ayrıntılarına dek tasvir edilir. Burada dışkıdan söz eden bölümler, Sade'ın diğer eserlerindekinden çok daha fazladır; bunlar tuvaletlerde gördüğümüz müstehcen yazıları çağrıştırsa da, içlerinde adını bilmediğimiz salgılardan söz edilir. Whitman'da olduğu gibi kimlik hayatın enkazını da kapsayacak biçimde genişletilmiş ve yeniden tanımlanmıştır. Egzantrik, önemsiz görünen ya da mide bulandırıcı olan şeyle cinsel anlamda uyarılmak imgelemin zaferidir. Sade, Dionysos'un önüne gelenle düşüp kalkmak konusundaki rahatlığını gözler önüne serer. Yalama ve emmeyi zihinsel eylemlere dönüştürür. Varlığın büyük zincirinin bulunmadığı yerde hegemonya ve getirdiği yasalardan söz edilemez. Sade'ın şehvet düşkünleri özgürce sefih bir hayatın içinde debelenirler, uluorta kırbaçlanmaktan ya da ters ilişkiye girmekten çekinmezler. Bir kişinin dışkısını, diğerinin ağzına boşaltması Dionysoscu bir monolog, bir pagan oratoryosudur.

Sade, Aeskhilos'ta Furialar'ın kitonyen barınağı olduğu gerekçesiyle Apollon tarafından lânetlenen insan bedenini Dionysoscu parçalılığın diyarına gönderir. Sefihlerinin icât ettiği işkenceler Homeros ve Euripides'te bulduğum biçim-bozucu türdendir. Onlar büyük bir zevkle yırtma, delme, kazıma, oyma, sakatlama, dilimlere ayırma, parçalama, yakma ve eritme yoluyla bedenin biçimsel hatlarını yok ederler. Sade'ın bu vahşi fantezilerine dayanamayan okurlar vardır mutlaka. Hatta ben bile, uzunca bir süre kitonyen ve kitonyene dair konularda araştırma yapmış olmama rağmen, bir yaz tatilinde şehirdeki bir hastanenin âcil servisinde beklerken bu kitabın bazı bölümlerini okumaya dayanamadım. Öğle yemeğinden önce asla Sade okumayın! Sade, insanı hammaddeye dönüştürüp yeniden doymak bilmez doğaya yem etmekle bedeni Dionysoscu bir işleme uğratır.

Plutark, Dionysos'u "Çoğul" adıyla anar. Sadeci cinsellik hiç de mahrem değildir, çünkü her zaman gruplar eşliğinde gerçekleşir. Özel odalar *Sodom'un 120 Günü*'ndeki cinsel arenayı işgâl etse de, bunların renk katmak üzere yerleştirilmiş bir motif olduğu aşikârdır. Sefihler, Bakkhacı eğlencelerin tadını çıkaran serkeşler güruhuna benzer. Beden, Sade'ın cinsel eylemlerindeki Dionysos tarzı başkalaşımlarla farklı biçimler alır, cinsel personalar yaratılır. Erkekler geleneksel cinsel rolleri alaşağı etmek üzere, mazoşist roller üstlenirken. kadınların payına düşen tecavüz ve işkencedir. Paganizm yeniden tesis edilir, Roma'nın hermafrodit dünyasının orgiastik coşkusu canlandırılır. Sade'ın olabildiğince fazla sapkın kimliği bir araya getirerek yaratmak istediği şey, çift cinsiyetli kusursuz bir ucubedir. Annesine tecavüz eden toy Eugenie büyük bir keyifle haykırır: "İşte buradayım: Bir hamlede ensest, ergen, sodomit, kızlığını daha bugün kaybetmiş bir kız için ne çok şey!" Erkek kardeşiyle cinsel ilişkide bulunmakta olan Madame de Saint-Ange'ı arkadan beceren Dolmance sonrasında bahçıvanla sodomit ilişkiye girer. Madame de Saint-Ange, Eugenie'e şöyle seslenir: "İşte aşkım, düşünmeden yaptığım her şey işte karşında duruyor: Sansasyon, tahrik, kötü örnek, ensest, zina ve sodomizm!" Paganca gizemlerle tanıştırılan Eugenie, eğitmeni tarafından Rousseau'nun eğitimdeki ilerlemeci teorisini hicveden bir eğitimden geçirilmiştir. Sade rolleri ve tecrübeleri Romantik gözüpeklikle birleştirir. *Sodom'un 120 Günü*'nde Başkan de Curval başka bir çeşitleme sunar: "Ensest, zina, sodomizm ve dine sövmenin hepsini bir arada çıkarmak için evli olan kızını Kutsanmış ekmekle sodomit ilişkiye zorlar." Sade din dışı duyguları harekete geçirir. Bir alıntı daha: "Adı çıkmış bir sodomit, ensest, cinayet, tecavüz, zina ve dine sövme gibi suçları da beraberinde işlemek niyetindeyse, öncelikle arkasına kutsanmış ekmek yerleştirmeli, hemen ardından öz oğluyla sodomit ilişkiye girmeli, evli kızına tecavüz etmeli ve kuzenini katletmelidir".[13] Sadeci bir sefih, olguları çarpıtmaya hevesli bir

entelektüel, durmadan çoğalan arzuları içinde kıvranan Laokoon gibidir.

Sade'ın cinsel toplaşmaları bir bilmecenin cevapları gibidir: Aynı zamanda hem kara, hem ak, hem de kızıl olan şey nedir? Bu sorulara vereceği *a posteriori*(!) cevabı hazırdır; ne yapıp da olabildiğince çok sayıda geleneği sarsabilirim? Bunlar, *Size Nasıl Geliyorsa*'nın ritüelvari final sahnesinde, cinsel muammaya son veren, Rosalind'in de sahip olduğu türden üstün zekâyla tamamlanan yap-bozlardır. Yine de Rönesans ve Romantik imgelem arasındaki ayrıma dikkat çekmek istiyorum. Rosalind toplumsal uyumu ve gelişmeyi güvence altına almak adına üst üste bindirdiği cinsel kimliklerini sadeleştirir. İlerleyen bölümlerde göreceğimiz gibi Romantik ensest ilişkilerin azaltılması anlamına gelir. Aile içi ensest ilişkilerin, Sade'ın her türden cinsel ilişkinin yaşandığı topluluğunda imtiyazlı bir konumu vardır.

Napoli'deki bir eğlence esnasında Juliette "ikisi vajinasına, biri arkasına olmak üzere üç penisi aynı anda" içine almanın tadını çıkarır:

> Birçok defa herkes hep birlikte tek bir kadına yüklendi. Ben bu toplu saldırının ağırlığına tam üç kez katlanmak zorunda kaldım. Beni alttan arkadan düzen bir adamın üzerine uzanmıştım; yüzüme çömelen Elise küçük, tatlı vajinasını emmem için ağzıma vermişti; başka bir adam benim üzerimden, bir yandan benim vajinamı kurcalarken bir yandan da onu hallediyordu; ve Raimonde adamın kıç deliğini diliyle uyarıyordu. Ellerimin uzanabileceği mesafede bir yanda dört ayak üzerinde Olympia, öbür yanda Clairwil vardı: İkisinin de deliklerine parmak attım, onlar da o arada beşinci ve altıncı adamın penisini emiyordu. Her biri sekiz kere boşalan altı hizmetkâr en sonunda zorluk çıkarılmadan kabul edildi.[14]

Dişi merkezli devasa bir molekül görüyoruz. O, doğa ananın kıvıl kıvıl ahtapotudur. Sade'ın çok cinsiyetli melezi, bir Skylla, hydra ya da Yunan mitolojisinin diğer kitonyen dehşetlerinden biridir. Bu tür grotesk motifler Spenser ve Blake'de daima olumsuzdur. Ama toplumsal ilişkilerin yerine cinsel olanı ikame eden Sade için değil. Onun şehvet düşkünleri solucanlar gibi bir arada yaşayan, sonrasında birbirlerinin karşısında yer alan asalak hücrelerdir. Katlanma, artma ve bölünme: Sade Aydınlanma'nın Apollonik matematikselliğini kışkırtır. Okul müdürü âdeta şöyle buyurmaktadır: Eğer her bir hizmetkâr sekiz kere boşaldıysa, kaç tane hizmetkâr gerekir ki...?

Sade'taki en edepsiz birleşmelerin bir kısmı Bologna'daki rahibeler manastırında yaşanır. Juliette unutulmaz sözlerini burada söyler: "Yalamada Bolognalı rahibeler Avrupa'daki kadınlara taş çıkartır." Sade, Diderot'nun araştıran, mukayese eden ve sonuçlar çıkaran hâkimane tarzının parodisini yapar.

Lezzetli yaratıklar! Sizi her zaman neşeyle anacağım... Dostlarım, İtalyan kadınların *tespih* dediği şeyi icra ettiğim yer işte orasıydı: Her biri bir öbürüne yapma penislerle saplanmış, genişçe bir salonda toplanmışlardı. Birinden öbürüne daldık, dizide belki yüz tanesi vardı; uzun boyluların önünden, kısalarına arkadan giriştik; yaşlı olanlar tespihlerini çekerken bir yandan da dua okuyordu, bir tek onların söz hakkı vardı: Boşalmaları gereken zamanda işaret vermek, hareketlerini ve nasıl davranacaklarını onlara bildirmek ve bu olağandışı orgiastik coşkunun düzenini sağlamak onların işiydi.[15]

Birbirine yapay penislerle bağlanmış bir dizi halinde yüz rahibe! Busby Berkeley ya da Radio City Rockettes tarzı. Kutsal tespih, ilksel uroborosa, ahlâksız bir çevrim haline gelmiştir. İnsanın ötekiyle teması cinsel anlamda kelimesi kelimesine gerçek olur. Kudurmuş rahibeler, ön takı ve son takılarla birbirine bağlanan ek ve son ek türeten ve tespihin taneleriyle birbirine bağlanan çok heceli Yunanca ya da Almanca sözcüklere benzer. Bir Aydınlanma adamı olarak Sade, Dionysoscu deneyimi, hiyerarşik söylemin işaretlediği Apollonca kalıpta düzenler.

Sade'ın Dionysoscu araçları çoğulluk ve başkalaşımdır. Dolmance, Eugenie'i "bu aşırılıkları mümkün olanın bile ötesine kadar çoğaltmaya" teşvik eder. Romantik bir formülasyon. Başrahibe, Juliette'e "Çeşitlilik ve çoğulluk, şehvet için gereken en güçlü iki araçtır", der. Madame de Saint-Ange yatak odasındaki çok sayıda ayna için şu açıklamayı getirir: "Yüzlerce farklı biçimde tavırlarımızı ve duruşumuzu taklit edenler, şu divanın üzerinde oturanlar için benzer zevkleri sonsuza kadar çoğaltır. Demek ki her şey apaçık ortadadır, bedenin mahrem hiçbir bölgesi olamaz: Her şey görülebilir olmak zorundadır." Madame de Saint-Ange tek bir perde üzerinde bedeni parçalara ayıran bir röntgenci ve kübisttir. Saldırgan Apollonca bakış Sade'ta gücünden hiçbir şey yitirmez. O ahlâkın karanlığını çöktürse de, onu gözlerden uzak tutar. Ovidius'un sesini duyar gibi olduğumuz Noirceuil karılarına "Kendinizi çoğaltın, rollerden rol beğenin, bu ya da şu cinsiyete bürünün" diye akıl verir.[16]

Dionysoscu başkalaşımlar, travestiliğin ve transseksüelliğin olduğu bölümlerde ağırlık kazanır. Yaşını almış bir şehvet düşkünü "bir kız gibi giyinmiş bir erkek", "kadın" diyeceği "erkekçe bir cezalandırıcı" tarafından kırbaçlanmak ister. De Blangis Dükü, bir oğlanı öper, o ânda ırzına geçilir: "Gerçekten hiç farkına varmadan cinsiyet değiştirdi." Transseksüel geçişler acımasız bir doğallık içinde gerçekleşir: "Oğlanın penisini ve testislerini kopardıktan sonra, önce kızgın bir demirle cinsel organların olduğu yere bir delik açar; demirin değdiği yer dağlanır: Hastasına yeni ağzından girer, boşalırken boğazını sıkmaktadır." Ahlâksızlar daemonik ilâcı dener. Organ nakli bir diğer transseksüel tecrübedir: "Bir sodomit: Genç bir oğlanın ve kızın bağırsaklarını deştikten sonra oğlanınkini kıza, kızınkini

oğlana yerleştirir, yarıkları kapatır ve onları sırtları birbirine dönük şekilde bir direğe bağladıktan sonra korkunç bir biçimde can vermelerini izler."[17] Bunların gerçekler olmadığını, yalnızca kurgu olduğunu hatırlayalım. Sade, bilimsel Batılı zihniyette var olan saldırganlığı her şeyden ayrı tutar. Ve Batının görme biçiminin tekrar tekrar söylediğim cinsel karakterini gözler önüne serer. Sade, Darvinci bir biçimde cinsiyet değiştiren ve ağır elleriyle çapraz dölleyen doğa anayı canlandırır. Tıpkı doğa ana gibi insanlıktan hem gübre hem de çömlekçi çamuru yapar.

Böylece, Romantisizmde olduğu gibi Sade'da da kimlik, toplumdan değil, daemonikleşmiş benlikten gelir. Bununla birlikte Sade, Blake dışında daha edilgen olan Romantiklerden, sefihler ve benzer kurbanların eylem içinde geliştirdiği kimliklerle ayrılır. Biri eylemin örgütleyicisiyken, diğeri eylemin kurbanıdır. Sadevari kimlik içeriği itibariyle sahnelenmeye uygundur. Her zaman içiçe geçmiş bedenlerin "sahnede yansıyan görüntüsü" ve "dramatik temsiliyetleri" söz konusudur. Böylece insanların zekice estetik yargılarda bulunmaları mümkün olur. Kostümü, sahne dekoru ve oyun metniyle modern anlamda sado-mazoşizmde küstah bir teatrallik vardır. Benim görüşüme göre sado-mazoşizm, hiyerarşiye duyulan kültürel açlığın bir belirtisidir. Âyinsel tarafı zayıflayan din yolunu şaşırır. İmgelem onun yerini almak için yanıp tutuşsa da, onu başka bir yerlerde aramak durumunda kalacaktır. Bir *filozof* olarak Sade kiliseye evrenin dışında bir yer verirken, yeni bir din olarak cinselliği ilân eder. Onun hoyrat cinsellik ritüeli cinselliğin doğal hiyerarşisini – kadınların efendi, erkeklerin köle olduğu bir gelenekle bağı olmayan bir hiyerarşi – dramatize eder. Sado-mazoşizm, cinsel deneyimin biyolojik yapısının biçimsel ve yoğunlaşmış bir ifadesidir. Her orgazm, tüm zamanlar için her iki cinsiyeti, grupları, çiftleri ve yalnız olanları kapsayan bir tahakküm ve teslimiyet biçimidir. Richard Tristman'ın bir zamanlar bana söylemiş olduğu gibi, "Cinselliğin tamamı bir dereceye kadar teatrallik gerektirir." Cinsellik, sadece sado-mazoşizmin tüm çıplaklığıyla benimsediği soyut ve bireylerarası bir özellik taşır. Tristman'a göre bütün cinsel ilişkiler tahakküm biçimleriyle ilişkilidir ve kadınlardaki eşitlik arzusu büyük ihtimalle tahakküm kurma arzusunun zayıf bir ifadesidir. Altmışlarda cinsel özgürlükten yana bir kişilik olarak görülen Sade, aslında cinselliğin hiyerarşik düzene boyun eğmesini en titiz belgeleyen ustadır.

Sade'daki şehvet düşkünlerinin teatralliği bilincin açıklığından kaynaklanır. Arzuların gerçek olduğu bir dünyada hayal kurmanın ve kendine dönmenin lüzumundan bahsedilemez. Şehvet düşkünleri, Sade'ın, cinselliğin diğerleri üzerinde kurduğu mutlak tahakkümün kaynağı olarak gördüğü zenginlik ve güç sahibi Roma İmparatorlarına benzer. Blake gibi Sade da iradeyi ve onu hayata geçirmenin başlıca koşulu olarak gördüğü

Romantik imgelemi yüceltir: "İmgelem ateşi duyuların alevini tutuşturmak zorundadır." Başına buyruk hayal gücü "yeni fanteziler yaratabilmek için ateşte şekillendirmeli, dantel gibi dokuyabilmelidir." Juliette'e göre; "Hayalgücü zevklerin biricik beşiğidir." Onun yokluğunda "elde kalan yavan, kaba saba, içi boşalmış fiziksel edimdir."[18] Sade'ın en erojen bölgesi aklıdır. Onun eserleri, Genet'ninkiler gibi yeni duyulardan ve cinsiyetlerden sapkın bir evren yaratan eşcinsel tecrit düşleridir. Sade, sonsuza dek şehvetini canlı tutan evren yaratıcı Khepera'dır. Mastürbasyon, onun hareket ettirici ilkesidir.

Biçimine bakıldığında *Decameron*'u hatırlatan *Sodom'un 120 Günü*'nde orgazmı coşturacak yeni cinsel âyinlerin keşfedilmesini tarif eden - Bastille baskınında kaybolduğunda hâlâ taslak halinde bulunan - zorlayıcılık, son bölümlerin sıralı listelerinde açığa çıkar. Sade, başlıca merakı olan teslimiyeti yalıtılmış halde veren hayret verici bir kısa notlar dizisi icât emiştir, iskelet halindeki hiyerarşik yapılarına indirgemiş fantezilerdir bunlar. Bu listeler bir tarafıyla günlük, azizlerin takvimi, epik katalog ve Apollonca bir matematik hesaplamasıdır.

Cazibesini paylaşmayı beceremesek de, buradaki erotizmi kavrayabiliriz: "Aralık'ın 22'si. 109. Balla kızın her yanını ovduktan sonra, onu bir direğe bağlar ve yığınla arıyı onun üzerine salar." Aziz Sebastian, şamatacı doğa ananın kaynayan arı kovanına dönüşür. Diğer sahnelerin anlamını çözmek çok daha zordur: "Gecenin bir yarısı bahçede çırılçıplak koşturup duruyordu, mevsimlerden kıştı, dondurucu bir havaydı; her yandan gerilmiş sicimlere takıldıkça tökezliyor, düşüyordu." Ya da "Kızı kulaklarından yakaladı ve odada sürüklemeye başladı, bir aşağı bir yukarı odayı arşınlarken boşalıyordu." Kötülük ve sabotaj, avlanma ve ganimet imgeleri. Kız derisi yüzülmüş, oradan oraya koşturan zavallı bir tavşandır. Bununla birlikte Sade'de daha az şiddet dolu sahnelere rastlamak da mümkün: "Huzuruna getirilen güzel saçlı kızın saçlarını incelemek istediğini söylemişti, oysa gaddarca kızın saçlarını kesti, kızın seller gibi boşalan gözyaşlarına, kötü talihine sövmesine aldırmadan boşalırken, bir yandan da katıla katıla gülüyordu."[19] Bu Spensercı bir maske, kadınca duyarlılık ile buz gibi, her yanından şehvet fışkıran hiyerarşik gücün çakışmasıyla uyarılan izleyici topluluğudur.

Sade'taki kesinlik, fantezilerine yersiz bir gülünçlük katar: "Dişlerini çeker, diş etlerine iğneler batırır. Bazen de iğneleri kızdırır." Isıtılmış iğneler kızın en az rahatsızlık duyduğu şeydir. Sade'ın kendine dönük hicvinin dekadan yanı on sekizinci yüzyıla *fin de siécle* özgüdür. Swift'i çağrıştıran nükteler: "Şubat'ın 17'si. 90. İnsafsızın biri küçük bir kız çocuğunu ikili kazanda pişirir". Kazan tarif üzerine gerçekleşen ustalıkla ışıldar. Benim favorim Alice'in erikli pudingle tanıştığı bölümdür: "Kızı karnından

yemek masasına bağlar ve kalçasına koyduğu dumanı tüten pudingi yer. Kullandığı son derece keskin bir çataldır."[20] Kızdırılan iğneler, ikili kazanlar, ucu sivri çatallar: Kendimizi grotesk bir sahneye bilimsel bir açlıkla bakarken yakalayana dek, her bir detayı bütünden ayırıp, özelleştiren göz bakmaktan kendini alıkoyamaz. Sade'ın her iki cinsi de temsil eden zekâsı, onu Lewis Carroll ve Oscar Wilde ile aynı düzeye yerleştirir. *Sodom'un 120 Günü*'ndeki dizin Wilde'ın acımasız aforizmalarının bir listesi gibidir.

Sodom'un 120 Günü'nü sahneye koyan yönetmen erkek de olsa, Sade'ın eserinin bütününde, kadınlar erkeklerden daha fazla istismar edilmez. Sade ve Blake kadınlara erkeklerin cinsel özgürlüğünü bahşeder. Sade her ne kadar muhteşem kadın ahlâksızları yüceltse de, doğurgan kadın ona tiksinti verir. Gebe kadınlar işkenceye maruz kalır, kürtaja zorlanır ya da demir çarklar arasında ezilir. Madame de Saint-Ange, Eugénie'e şöyle seslenir: "Sana şunu bildirmek isterim ki, gebe kaldığın anda dölümü öyle bir korku alır ki, seninle olan dostluğum oracıkta sona erer." Madame Delbéne Julitte'i "Sakın üreme" diye uyarır. Suç Ortaklarının Cehennemi'ndeki bir heykelin üzerinde şunlar yazılıdır: "Sefahatin hası üremeden tiksinti duyar". *Yatak Odasında Felsefe*'nin üç temel figürü annelerine nefret duyan karakterlerdir. Novella, kızını kötü yola düşürenlerden kurtarmaya gelen bir anne olan Madame de Mistival'a düzenlenen törensel saldırıyla sona erer. Mistival'in ırzına geçilir, kırbaçlanır ve frengili hizmetkârdan vajinal ve anal yoldan hastalık kapar. Vajinası ve rektumu "ağır, kırmızı ve yağlı urganla" dikilir.[21] Dikme-biçme işkencesi Sade'ın başka eserlerinde de karşımıza çıkar, ancak hiçbir yerde burada olduğu kadar canlı resmedilmez. Bir tek burada kırmızı urgan atardamara ve göbek bağına yönelik bir göndermedir. Sahne, kadın cinsel organının frengili çiçeğe dönüştüğü doğa anaya dair, Huysmans'ın arketipik düşünün habercisidir.

Sade iğdiş etme edimine kadınca bir karşılık arar. Bir kadını cinsiyetsizleştirmenin, onu parçalamak ya da öldürmek dışında başka bir yolu yok mudur? *Sodom'un 120 Günü*'nde De Blangis Dükü, böylesi bir cerrahi müdahaleye bir kadının vajinasını, bağırsaklarını ve midesini deşerek iç organlarının önceki düzenini bozmak amacıyla girişir. Yine de Sade, *Yatak Odasında Felsefe*'de doğurgan kadını çift cinsiyetliye dönüştürmek ve onu kısırlığın aşağılandığı dünyaya geri göndermek iddiasındadır. Benzer bir sembolik edime Karındeşen Jack'de rahmi çıkarılan ve çivilenen kurbanlarda rastlanır. Sade'ın, kadının cinsel anatomisine yaklaşımının müphem olduğuna dair bazı şüphelerim var, öyle olmasaydı eminim ki eserlerinin tümünde benzer gelişigüzel rahim çıkarma operasyonlarına rastlanırdı. Kadınların cinsel organlarının kesilmesi günümüzde bilindiği gibi, çok eski çağlarda kadının doğurganlığının korkutucu bir durum olarak algılan-

masına bağlanır. Jung'a göre; "Çoğunlukla kırsal alanda yaşayan yerliler bir kadını öldürdükten sonra büyü törenlerinde kullanmak üzere onun rahmini çıkarırdı."[22] Bu tür unsurlar toplumsal önyargıdan değil, kadının kitonyen doğayla olan ittifakından duyulan haklı bir korkudan kaynaklanır.

Sade, kadın bedenini çoğunlukla gülünçleştirir. İki eşcinsel Justine'i çırılçıplak soyduktan sonra onun cinsel organına bakarak alay eder: "Bu delikten daha çirkin bir şey olamaz". *Juliette*'de bir adam, kadının cinsel organı için "pis, kötü kokulu yarık" nitelemesini yapar. Kadının kalçası lezbiyenlerde şehvet uyandırsa da, birçok erkeğin kanını dondurur. *Sodom'un 120 Günü*'nde sürekli ereksiyon halindeki bir beyefendi Madame Duclos'u şöyle azarlar: "Şu Allah'ın cezası göğüslerini uzak tut benden. Kimin umrunda? Bu yaratıklarda katlanamadığım bir şey de, bu utanmazların hepsi sefil göğüslerini ortaya sermek için deli oluyorlar."[23] Göğüsler çoğunlukla hırpalanmak, lime lime doğranmak ya da bir keresinde olduğu gibi ızgarada kızartılmak için teşhir edilir. Yine de Sade'ı mahkûm etmeden önce Tiepolo'nun *Azize Agatha'nın Şehadeti* (1750) tablosunu gözümüzün önüne getirelim. Azize mest olmuş bir halde son nefesini verirken, gözleri cennete çevrilmiştir. Kanlar içindeki kesik göğüsleri elinde gümüş bir tabak bulunan itaatkâr bir hizmetkâr tarafından toplanır. Kusmamız mı yoksa yemememiz için mi? İki bin yıldır şehit azizlere yapılmış olan işkenceler, İsa'da dâhil olmak üzere batının imgelemini sado-mazoşist hayallerle süslemiştir. Yukio Mishima, ergenlik çağının ilk orgazmını Guido Reni'nin *Aziz Sebastian*'ı önünde yaşamıştır. Hıristiyan ikonografisindeki cinsellik ve şiddet, Hıristiyanlığın da sadece gelişmesinin bir evresini temsil ettiği pagan gizem dininin bir püskürmesidir.

Sade, kadın bedeninin erkek bedeninden daha az güzel olduğuna inanır. Çıplak bir kadın ile erkeği karşılaştırdığınızda: "Kadının erkeğin olağanüstü düşük bir biçimi olduğunu kabul etmek zorunda kalacaksınız."[24] Sade, Romantik hevesinin Blakeci bir karşılığı olan erkek bedenine hayrandır. De Beauvoir ve Barthes, Sade'ın kadın bedenini aşağılamasını onun ters ilişkiye duyduğu şiddetli eşcinsel istemle ilişkilendirir.[25] Buna rağmen cinsel sembolleştirme özel alışkanlıklardan daha önemlidir. Sadomizm, Sade'ın bereketli doğanın durulmak bilmez aşırı üretimine karşı geliştirdiği mantıksal bir tepkidir. Günümüz pornografisinin de temel bir motifi olan, köpeklerin yaptığı türden heteroseksüel ilişki, cinsel deneyimin hayvaniliğini ve gayrî-şahsiliğini temsil eder. Yüz yüze bakılmadığında ancak duygular ve toplum önemini yitirir. *Willendorf Venüs*'ünün maskeli yüzünü hatırlayalım. Modern sado-mazoşist kılığın deri maskesi yüzün tamamını örter ve kişiliği ilkelleştirir. Ters ilişkinin ritüellerdeki yeri İskenderiyeli Clement'inin belgelediği bir mitte açığa çıkar. Dionysos yeraltına giden yolun tarifi karşılığında ödül olarak Proshymnos'la ters iliş-

kiye girmeye söz verir. Ancak tanrı geri döndüğünde Proshymnos ölür. Dionysos verdiği sözü tutmak üzere penis benzeri bir dalı ölü bedenin arkasına sokar. Sodomizm, erkeğin bağırsaklarıyla temsil olunan yeraltına açılan bir giriş olarak tahayyül edilir.

Eski çağların âyinleştirilmiş cinsel eylemleri doğanın bereketini harekete geçirme anlamı taşırdı. Sade'taki fiili livata doğurganlığı engeller. Blake gibi Sade da Ulu Anayı düşmanca bir etkinlikle varlığa getirir. Madame de Mistival'a karşı gelişen tepki Dolmance'ın manifestosuyla başlar: "Annelerimize kesinlikle hiçbir şey borçlu değiliz." Harold Bloom'un The *Anxiety of Influence*'taki erkeğin şiirsel mücadelesi üzerine çalışmasından sonra böyle bir cümleyi gerçek bağlamından ayrıştırarak okumak imkânsızdır: "Kesinlikle her şeyi annelerimize borçluyuz." Cinsellik, Sade'ın eserlerinde son derece geniş bir ölçekte ritüelleştirilir. Eğer ritüel endişeyi giderecekse, Sade'ın sado-mazoşist yaratıları, erkek imgeleminin kendisini kadınca köklerinden azad etme çabası anlamına gelen kopuşu ifade eder. Bir kez daha Blake'e gönderme. Jane Harrison'a göre; "Erkek kadından doğmuş olma gerçeğinden kaçamasa da, yine de kaçar ve eğer aklı varsa erkekliğe adım atar atmaz kurtuluş ve arınma törenlerini yerine getirecektir."[26] Sade'ın sodomizm takıntısı, anneliğin tahakkümünden kurtulmaya dönük bir kaçış ritüelidir.

Böylece Sade, kadını bir yüceltir bir aşağılar. Gerçekliğe meydan okuyarak, kural tanımaz entelektüel kadınlarına erkeklerin sahip olduğu türden imtiyazlar verir: Cinsel vahşete duyulan arzu gibi. Gazeteden başka hiçbir şey okumayan biri bile cinsel suçların sanıklarının kadınlar değil, erkekler olduğunu görebilir. Cinsel şiddetin nedeni olarak kadınların toplumsal anlamda aşağılanmasını gören feminist bakış açısı, çok sayıda erkek çocuğun tecavüz edilerek öldürüldüğü ya da işkence edildiği sayısız eşcinsel vakayla çürütülür. Cinsel suçlar, çevresel koşullanmadan çok başarısızlıkla sonuçlanan toplumsallaşma sürecine bağlanabilir. Kadınlar yaralama ya da sakat bırakma benzeri suçları çok ender olarak işler. Genet'nin *Hizmetçiler*'ini esinleyen yanlarında çalıştıkları aileyi katleden Papin bacılar var. Buna benzer bir başka örnek bulabilmek için ta baltalı Lizzie Borden kadar geriye gitmemiz gerekir ki o da haksız yere suçlanmış olabilir. Sade'ın – orgazma götüren ya da ona tekabül eden – "şehvet cinayeti" ya da "cinsel cinayet" olarak tanımladığı suçları işleyebilecek kadın adaylara bir bakalım. Korku filmlerinin lezbiyen kadın prototipi olarak görebileceğimiz tarihin en entrikacı kadınlarından birisi olan Macar Kontes Erzsebet Bathory (1560-1614), 610 kadar hizmetçisine eziyet edip, onları öldürürken cinsel bir haz duymuş olabilir, ancak yine de söylentiler onun sadece gençliğini korumak için kan banyosu yaptığına ilişkindir. Freud'un belirttiği gibi, "Kadınların cinsel arzu nesnesini aşağılamaya ihtiyacı yoktur."[27]

Seri cinayetler ya da cinsellik cinayetleri, fetişizm gibi, erkek zekâsının bir sapmasıdır. Çığrından çıkmış egoizmi ve düzensizliğinde erkekçe olan bir kriminal soyutlamadır. Felsefe, matematik ve müziğin asosyal dengidir. Kadın Karındeşen Jack'ler olmadığı içindir ki kadın Mozart'lar da yoktur. Sade, kadın karakterini göz alıcı bir biçimde genişletmiştir. Kurbanlarını doğrayarak orgazm olan Mademe de Clairwil'in vahşeti onun yetkin kavramsal gücünün bir işaretidir. Sade'ın cinsel suçlar işleyen kadın karakterleri Romantisizmin ilk dönemindeki *Belles Dames Sans Merci*'dir. Romantik femme fataleler kendi hayvanî daemonik gözleriyle aydınlanan sessiz gececil yaratıklar olacaktır. Oysa Sade'ın hiç susmadan konuşan kadınları, Batı zekâsının keskin Apollonca güneş gözünü muhafaza eder.

Sade'ın Dekadan Geç Romantisizm üzerindeki muazzam etkisi yeterince incelenmemiştir. Mario Praz'ın eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğu tarafından indirgemeci ve fazlaca duygusal olduğu gerekçesiyle eleştirilen *The Romantic Agony*'deki (1933) "Tanrısal Marki'nin Gölgesi" adlı bölümde önemi gösterilmiştir. Baudelaire ve Swinburn, dekadan duyarlılığı çeşitli biçimlerde önceden haber veren Sade'a vefa borçlarını vurgularlar. Sade, korkunç ve tiksinti verici olanda güzelliği bulur. Romalı imparatorlar gibi, yapaylığı ve karmaşıklığı kitonyen barbarlıkla çakıştırır. Onun sefihleri, Dekadan bir ifadeyle "basit ve sıradan olan her şeye karşı kayıtsızdır."[28] Onlar Dekadan bir klastrofobi olarak kendilerini dışarıya kapatırlar. Poe ile Dekadansa uzanan Gotik romanın kapalı mekânlarında benzer bir paralelliği göreceğiz. Sade'ın cesetten geçilmeyen cinsel arenaları Gotik morgları çağrıştırır. Çürümekte olan bu yığınlar, kendisinde baskıcı Romantik imgelemi gördüğüm doğa ve toplumun birikmiş nesneleridir.

9

Amazonlar, Analar, Hayaletler

Goethe'den Gotik'e

Rousseau'nun bir çömezi olan genç Goethe, cinsel belirsizliklerin keşmekeşi içinde Alman edebî öz-bilinçliliğini başlatır. Goethe de, Sade gibi yarı klasik, yarı Romantik bir geçiş figürüdür. Yeni bir Rönesans adamı olan Goethe, bütün sanatlarda ve bilimlerde ustalığın peşindeydi. Uzun hayatının sonuna geldiğinde, Voltaire'in on sekizinci yüzyılda olduğu gibi, Avrupa' nın kültür alanındaki önderiydi. Biyografi, Goethe' nin cinsel egzantrikliklerini ve iradesinin ahlâk ötesi muazzamlığını uzun zamandır ortaya koymuştur. Yine de, Goethe'nin şiirleri, oyunları ve romanları üzerine gerçekleştirilmiş akademik çalışmaların büyük bir çoğunluğu gülünç derecede yavan, saygıda kusur etmemek adına güdükleştirilmiş çalışmalardır. Onun çapındaki hiçbir yazar, biyografi ile eleştiri arasında bu kadar büyük bir uçurumun acısını çekmemiştir.

Goethe'nin kısa romanı *Genç Werther'in Acıları* (1774), Rousseaucu duyarlılığıyla Alman *Sturm und Drang* okuluna uluslararası bir etki gücü kazandırdı. Goethe'nin kendi doğum tarihini verdiği Werther, Rousseau'nun gözü yaşlı, benzi soluk, melankolik ve duygusal kadınsı erkeğidir. O, ilk kez Shakespeare'in belgelediği ruh hali değişken, erdişi ergendir. Romantik yeniyetmeliğin tinsel anlamda bir üstünlüğü vardı. Werther'e göre çocukluk saf ve güzel olanken, adaleli vücut yapısıyla yetişkinlik utanılası ve sefil bir dönemdir; öyleyse, büyümeyi reddetmek soylu bir davranıştır. Werther, zamanı ve cinsiyeti yenmek için kendi kadınsı ruh hallerine tutunur.

Genç Werther'in Acıları, Avrupa'da hemen moda olacak gerçek bir intihar salgını başlatmak üzere, kahramanın intiharıyla biter. Bu, çılgın 1960'larda geri gelecek olan Romantik gençlik tapıncının ilk salvosuydu. Bu intiharları on sekizinci yüzyılın sonunda cinsel personaların geçirdiği değişimle ilişkilendirebiliriz. Theodore Faithfull, farklı bir bağlamda şöyle belirtir: "Kendini yok etme düşleri ve büyük olasılıkla çoğu intihar vakası, narsisist bireylerin, cinsel anlamda kendilerine saldırıp, kendilerini bu yolla var etmek amacına yönelik arzu ya da girişimlerdir."[1] Kilisenin günahların en kötüsü olarak kabul ettiği Wertherci intiharın saldırgan bir eşcinselliği vardır. Werther'in Rousseaucu duygusallığı kendini çözer:

"Kendimi ifade gücüm öylesine zayıf ve kafamın içindeki her şey öylesine bulanık ki, tüm konturlar orada silikleşiyor."[2] Aydınlanmanın keskin Apollonca çizgileri Dionysoscu bir siste gözden yiter. Werther, Shakespeare'in bulutlar kadar değişken, intihar eğilimli Antonius'una benzetilebilir. *Genç Werther'in Acıları*'nda, Rousseaucu duyarlılık, Avrupalı erkek personayı duygusal bir akış içinde hermafroditleştiren simyevî bir sıvı işlevi üstlenir. Rousseau gibi Werther de, kucağında ölüm uykusuna yattığı doğa anaya tapınır. Onun intiharı tam anlamıyla bir ritüeldir: Silâhlar, Werther'in Romantik *femme fatale*'a dönüştürdüğü sevimli Bâkire Lotte'nin daemonikleştirici ellerinden geçmek zorundadır. Goethe, romanının "iç benliğimin beni istediği gibi yönetmesine" ve dışarıdaki olayların içe "işlemelerine izin verme kararından" doğduğunu söylemişti.[3] Romantik yaratıcılıkta, erkek, iç ve dış kuvvetler üzerinde işlerken bir tinsel edilgenlik içerisinde bekler. Kadınlaştırılmış iç benlik, Romantisizm ilerledikçe giderek gaddarlaşan Esin Perisidir.

Wilhelm Meister'ın Çıraklığı (1796) bir cinsel sorunsallar yumağıdır. Goethe'nin genç bir adamın gelişiminin hikâyesi olan ve Rousseau'nun *İtiraflar*'ı örnek alınarak yazılan bu romanı, *Bildungsroman* ya da eğitsel roman diye tanımlanan roman türünü başlatır. *Genç Werther'in Acıları*'nın odağı kadınsı bir erkektir, oysa, *Wilhelm Meister* erkeksi kadınların tahakkümü altındadır. Roman, travesti bir açılışla başlar: Erkek askerî üniforması içinde eli kılıçlı bir kadın oyuncu sahneden iner. Goethe'nin kendi teatral benzeri olarak adlandırdığı Wilhelm Meister ile randevusu olduğunu söyleyen bu kadın, giysilerini değiştirmeyi reddeder. Balzac'ın Sarrasi'ne ve Wilde'ın Dorian Gray'i gibi, Wilhelm de, kırmızı üniformasına fetişistçe bir "kendinden geçme" ile tutulduğu bir sahne personasına âşık olmuştur.[4] Tasso'nun savaşçısı Clorinda'dan, çömez şövalyeler ve avcı delikanlılar kılığına bürünmüş kadınlara dek, Wilhelm Meister'ın her yerinde kadın travestiliği görülür.

Romanda, haydutların yaraladığı Wilhelm'i çaresiz yatarken bulan gizemli bir "Amazon" da vardır. Bu ışıltılı "meleğin" vücut hatları, âyinsel bir şekilde Wilhelm'in üzerine örttüğü beyaz, geniş bir erkek paltosuyla gizlenmiştir. Ansızın ormanda beliriveren bu ışık saçan Apollonca erdişi, Spenser'ın kökleri Ariosto ve Tasso'ya dayanan avcı Amazon Belphoebe'sini andırır. Wilhelm, ortaya çıkışını düşlerinde yeniden yeniden canlandırdığı bu kadını bir saplantı haline getirir. Amazon, Romanın sonunda zekî ve gerçek bir karaktere dönüşünce büyüsünü kaybeder. Bu karakter gerileme kalıbı, Virgina Woolf'un *Orlando* ve *Mrs. Dalloway* kitapları gibi cinsel olarak müphem temalara sahip çalışmalarda ortak bir kalıptır. Amazon'u çekiciliği münhasıran mistik erdişilliğinden gelir. Wilhelm Meister'ın travestiliği o kadar belirgindir ki, kahraman gerçek bir askeri

bir kadınla karıştırır. Bir başka kadın oyuncu, kendi totemik erkek yanı olan "sadık dostum" dediği bir hançer taşır. Bu hançeri öper, bağrında saklar ya da sağa sola savurarak Wilhelm'i keser. Wilhelm Meister, Werther kadar kadınsı değildir, ancak Goethe yine de onu şirret kadınlar ve travestilerle kuşatarak nefes alamaz hale getirir. Yaratıcısının sesiyle konuşan Wilhelm "roman kahramanı"nın acı çekmesi gerektiğinden, dramatik karakterin ise eylemde bulunma ve eylemi başarıyla sonuçlandırmaya koşullanmış olduğundan bahseder.[5] Goethe'nin roman kahramanları, Werther'in intiharında olduğu gibi, eylem anında bile gönüllü bir teslimiyet arayışı içindedir. Goethe, Rousseaucu duyarlılığın Romantik mazoşizme evrimini hızlandırır.

Wilhelm Meister'ın yıldız travestisi, György Lukács'ın "romantik ruhun tam cisimlenmesi", Victor Lange'ın "Romantik lirizmin zarif ve tipik örneği" şeklinde adlandırdıkları Mignon'dur.[6] Wilhelm, ilk gördüğünde üzerinde erkeklerin giydiği türden giysiler olan ergen Mignon'un gerçek cinsiyetini fark edemez. Mignon, onun için büyüleyici bir "muamma" gibidir. Adı erotik çağrışımlarla yüklüdür: Fransızca "mignon", bizim dilimizde "minyon", kadın fahişeliğinde ve erkek eşcinselliğinde "gözde" ya da "sevgili" anlamına gelir. Romanın en eski metninde, Mignon, Goethe'nin 1790 yılında İtalya'da karşılaştığı genç bir oğlana benzeyen Venedikli bir akrobatı çağrıştırır. "Ne kadın ne erkek" Mignon travestiliğinden ödün vermez. Kesinlikle kadınsı kıyafetler giymeyi reddeder: "Ben bir delikanlıyım, asla bir kız olmayacağım."[7] Oyundaki melek rolünü tamamladıktan sonra bile altın kanatlı melek kostümünü çıkarmayı reddeder. Yirmi dört sayfa sonra yavaş yavaş solar ve âdeta tinsel bir karaktere dönüşerek ölür: Giysilerinden soyununca sahip olduğu tüm yaşam enerjisi de âdeta uçup gitmiştir. Cenazesinde kanatlı melek kostümü içinde yatar. Tören ise Apollonca parlak mavi ve gümüş renklerine bürünmüş erkek çocuklarının şarkılarının duyulduğu bir temsili andırır.

Mignon, iki erdişi kategorisine uyar. O, güzel oğlan, Apollonca bir melektir ama aynı zamanda, olumsuz ya da huzursuz, kabına sığamayan biçim-değiştirici Cıvalıdır da. Doğallıktan uzak canlılığı, Mignon'un erken ölümünü haber verir. Wilhelm onunla ilk karşılaştığında "kapıdan içeri yıldırım gibi" dalmıştır: "Merdivenlerden asla teker teker değil sıçrayıp, zıplayarak inip çıkar. Yaylanarak sıçrar, siz daha farkına bile varmadan sıçradığı yerde sakince oturuyordur." Dansı da kendi gibi "zarif, telâşlı ve tez canlıdır". Mignon, Shakespeare'in gülünç Ariel'ini çağrıştırsa da, onun enerjisinde insanı rahatsız eden marazî bir şey vardır. Zamanla kötüleşen "saati saatine uymayan bir canlılığa" ya da "huzursuz bir dinginliğe" neden olan çarpıntılar ve nöbetler yaşar. Sürekli ip, peçete ya da kâğıt parçası gibi nesnelerle oynamaktan ya da onları çiğnemekten zevk alır. Âde-

ta ona acı veren "içindeki amansız karmaşadan" kurtulmaya çalışıyordur. Ortalığı birbirine katan "ölçüsüz bir neşe" içindedir, saçları uçuşur, bir "Mainad" gibi abuk sabuk konuşur ve yerinde duramaz.[8] Mignon'un ölümü kalp spazmından olur. Dionysoscu Merkür âdeta ölümüne dans etmiştir.

Mignon, duyumsal saflığı ve yoğunluğu içinde, *Faust*'taki Byron'ı model alarak oluşturulan şiirin sembolü Euphorion'ının erken bir çeşitlemesidir. Euphorion da, tez canlı ve uçarıdır, ama Mignon ondan daha ateşli ve histeriktir. Manik-depresyonunun denetlenemez yükseliş evresinden sonra, onu Goethe'nin manik-depresif Euphoria'sı olarak adlandırıyorum. Shakespeare'in Rosalind'i cıvalı mizacı ve çoğul personalarıyla mükemmeleştirilmiş Cıvalıdır. Huzursuz Cıvalı ise Byron'ın metresi Lady Caroline Lamb'e benzetilebilir. Bazen bir şövalye çömezi bazen de erkek kılığında karşımıza çıkan Lady Caroline asabî yapısı ve teşhirciliğe varan yaramazlıkları ile ünlüydü. Bir keresinde öfkesinden bir Çin porselenini ve Byron'ı kıskandığı bir gün de elindeki şarap bardağını kırmıştı. Herkesin ortasında kendine zarar vermekten çekinmezdi. Byron ona "Benim Küçük Çatlağım" diye seslenirdi. Hem kendisine hem de etrafındakilere zarar veren Lady Caroline, Mignon gibi zamanından önce öldü. Lady Caroline, iradesi, travestiliği ve ergen bedeniyle erdişildi. Aşırı zayıflığı döneminin modasına ters düşüyordu: Ona olan hevesi geçtikten sonra da sahiplenmeye devam ettiği Byron, onunla ilişkisi için, "Bir iskeletin tasallutuna uğramıştım." diyecekti.

Mignon, hesapçı Lady Caroline Lamb'den daha mâsum olsa da, her ikisi de aynı hiperaktifliğe ve kasılmalı gerginliğe sahiptir. Taşkın cazibesi içinde Mignon, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında bir keresinde bıyıklı gördüğümüz afacan Nataşa'yı hatırlatır. Cıvalı olarak Rosalind'de dil azamisine dek gelişmiştir. Oysa Mignon, bir sessizlik Cıvalısıdır. "Çoğunlukla bütün bir gün boyunca tek kelime etmezdi."[9] Çocukluğunda bile "kendisini sözcüklerle ifade etmeyi beceremezdi." Bu dilsizlik, Mignon'un, Spenser'ın arkası gelmeyen cümleler kuran Belphoebe'si, Melville'in kekeme Billy Budd'ı ve Thomas Mann'ın uyurgezer Tadzio'su ile paylaştığı Apollonca yanıdır. Huzursuz Cıvalıya iki örnek daha: Kısa ömürlü sarışın sosyetik Edie Sedgwick ile Lady Caroline gibi çocuksu, bebeksi, meleksi, canavar, kendini yok eden, hiç durmadan dans eden, yatağını ve kaldığı oteli ateşe veren süper-star Andy Warhol. Bir başkası daha: Fellini'nin *8 1/2* adlı filminde, delişmen dansları, şiirsel hezeyanları ve ruh halinin histerik değişimleriyle yaşlı âşığını canından bezdiren yapmacıklı, şöhret düşkünü aktrist Gloria'dır (Barbara Steele).

Wilhelm Meister'ın sonuna kadar, Mignon'un erkek ve kız kardeşin ensestinden doğma olduğunu öğrenemeyiz. Burada savunulan ensest, Ro-

mantik cinselliğin paradigması olacaktır. Mignon'un anne ve babası zihinsel olarak kötüye giderler. Evlerine "yataklarının ayakucunda, elinde bir bıçakla dikilen güzel bir oğlan çocuğunun hayaleti" musallat olmuştur.[10] Bilinçaltında vicdan azabıyla kıvranan intikam meleği, Mignon'un kaçınılmaz travestiliğini önceden haber verir gibidir. Günah yatağının kenarında dikilen ruh, Rosalind'in ikizi Hymen, ortalıkta dolanan evlilik düşüncesidir. Mignon'un ölümü, toplumsal kimliğine kavuşmasıyla görkemini yitiren Amazon ile benzerlik gösterir. *Beğendiğiniz Gibi* ve *On ikinci Gece*'de olduğu gibi Wilhelm Meister, travestiliğin romansını yeniyetmeliğin tinselliğine havale eder. Wilhelm'in yetişkin olabilmesi için rollerin dünyası olan tiyatrodan feragat etmesi gerekir. Wilhelm çıraklıktan olgunluğa doğru evrilirken, yakın dostu Mignon kurban edilmektedir. Mignon, Wilhelm'in erdişi yeniyetmeliğini dışsallaştırır. Mignon'un ölümü, travesti kadın kahramanların (Rosalind ve Viola) erkek alter egoları olan Ganymede ve Cesario'nun ölümüne benzer. Aynı zamanda bir neo-klasik olan Goethe'nin Wilhelm'inin zihnini meşgul eden değişmezlik ve süreklilik temalarıdır. Wilhelm "baba" ve "yurttaş"tır. İmparatoriçe Plotina gibi sivil düzenin temelini oluşturan değişmez ve bütünsel bir persona uğruna çoğul personalarını terk eder. Shakespeare'in (kesinlikle Goethe'nin esin kaynağını oluşturan) karakterlerin kılıktan kılığa girdikleri komedilerini andıran *Wilhelm Meister*, maskeli baloları bir yana bırakıp psişik enerjiyi yeniden topluma yönlendirerek sona erer.

Goethe'nin Mignon'u on dokuzuncu yüzyıl edebiyatına uzun süren ama hakkı teslim edilmemiş bir etki yapmıştır. Bir dizi Romantik ve Geç Romantik erdişinin unutulmuş kaynağının o olduğunu sanıyorum. Henri de Latouche'un dilimize çevrilmemiş ve pek fazla tanınmayan eseri *Fragoletta* (1829), *Wilhelm Meister*'ın kadınsı travestilik motifini benimser ve bu motifi kendisinden oldukça etkilenmiş olan iki yazara, Balzac ve Gautier'ye aktarır. *Fragolletta*'dan esinlenen Gautier'in *Maemoiselle de Maupin* adlı eseri Fransız ve İngiliz Dekadansının ilk kutsal kitabı olur. Bu yüzyılın başlarında bulunan *Wilhelm Meister'ın Çıraklığı*'nın el yazmasında, Mignon'un cinsel müphemliği, travestiliğin de ötesine geçer. Goethe'nin onu, bazen kadın bazen de erkek zamirleriyle anması, bir yazım hatâsı sanıldığından (Thomas Carlyle'ın hâlâ güncel olan çevirisi de dâhil) eserin ilk baskılarında özenle düzeltilen zekice gizlenmiş ince bir ayrıntıdır. *Wilhelm Meister'in Çıraklığı*'nın devamı niteliğindeki *Wilhelm Meister'ın Seyahatleri*'nde Goethe, Mignon'u "oğlan-kız" ve "sahte oğlan" olarak adlandırır. Mignon, Shakespeare'in kıta Avrupa'sındaki etkisini sürdürmesine katkıda bulunmuştur. Gautier, kadının travestiliğini karakterlerinin yaşadığı cinsiyet karmaşasının temsil edildiği bir pandomim olan *Beğendiğiniz Gibi*'deki kaynağıyla yeniden birleştirir.

Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünün atası kabul edilen *Venedik Epigramları*'nda Goethe, Mignon'a benzer bir akrobat olan Bettina'yı alkışlar. Kendi roman kahramanlarının sapkınlığa hayranlığını kendi hayranlığıymış gibi kabullenir. Goethe, Bettina'yı İtalyan Rönesans resmindeki güzel oğlanların ya da "meleklerin" ete kemiğe bürünmüş hali olarak görür (Epigram 36). Onu, tanrıların sapık arzularının kralı Ganymede ile karşılaştırır (38). Rolünü oynarken, Bettina kendisini hayranlıkla seyredeni hayal meyal bir belirsizliğin ve şüphenin kucağına atar: "Uzamda yer işgâl eden her şey sabit olmayan biçimlerde havada asılı kalmıştır. / Demek ki Bettina o güzel bacaklarını şekilden şekle sokarken bizi ayırt etmekte zorlanıyor" (41).[11] Bettina'nın belirsizliği cinsel ve morfolojiktir. Onun akrobasideki becerisi, Goethe'yi şaşırtır ve onu hangi sınıfa dâhil edeceğini bilemez: Yumuşakçalar, balık, sürüngen, kuş, insan, melek (37). Türler arasında gezinen Bettina'nın temsil ettiği, ideal anlamda Apollonca güzellik ile birlikte Dionysoscu başkalaşımdır. O tüm kategorilerin bozguncusudur.

Venedik Epigramları arasından bir tanesi Bettina ile ilgili açık sözlü cinsel içeriği yüzünden görülmemişti bile: "Beni en çok endişelendiren şey Bettina'nın daima daha usta da ustalaşması / vücudunun her eklemi hep öyle esnekleşiyor ki; / En nihayetinde o narin yarığına dilini sokacak; / Baş döndürücü bedeniyle oynarken, erkeklere olan ilgisini tümüyle yitirecek"(34).[12] Röntgenci Goethe, akrobatik hareketlerle mastürbasyon yapan Bettina'yı, Catullus'un kendini yalayan Gellius'una benzetir. Bettina ensestin ve narsisizmin Romantik döngüsünü temsil eder. O, kendisini yiyen uroboros ya da geriye meyleden Mısırlı gökyüzü tanrıçasıdır. Cinsel anlamda bütünseldir, Blake'in eşcinsel "Hasta Gül"ü gibi kendi üstüne kapanmıştır. Görünüş itibariyle, Blake'in gravürlerinde keyfince çarpıttığı figürlere benzer. Goethe'nin yarattığı özerk, doymak bilmez kadınca bir cinselliktir. Goethe'nin payına düşense, pagan bir ritüelde izleyici olmaktır. Erkek periferide yer alırken, kadının yeri merkezdir. Bir sonraki epigramda Goethe, Bettina'nın sevgilisinin, akrobasinin yırttığı kızlık zarını fark edeceği öngörüsünde bulunur. Diğer bir deyişle Bettina kendi kızlığını bozacak erkeksi bir güce sahiptir. Bettina, Mignon'dan daha katı ve güvenilmezdir. Onun bir ahtapotu andıran kol ve bacakları Goethe'nin cinsel imgelemini kıskıvrak yakalar. Onun teşhire varan gösterişinde henüz bir bebek olan doğa ananın oyunbazlığını görürüz.

Goethe'nin dünya edebiyatına başlıca katkısı olan *Faust*, Rönesansı Romantik döneme bağlar. Etkilenmiş olduğu *Hamlet*'ten beri, Batılı bilincin ahlâkî ve cinsel müphemliğini böyle tahlil eden bir eser ortaya konma-

mıştı. Gerçekten yaşamış tarihsel bir kişilik olarak Doktor Faustus, çağdaşı Martin Luther tarafından lânetlenmiş ahlâksız bir büyücüydü. Faust'un entelektüel kibrini mahkûm eden ilk *Faust Kitabı* (1587), Protestanlığın Rönesans paganizminin tehlikelerinin farkına varmış olduğunu gösterir. Goethe, Faust hikâyesinde var olan cinsel temayı genişletir. Batılı akıl, Tanrıya ve doğaya karşı mücadele veren cinsellik ve iktidar olarak görülür. Don Juan ve Faust, post-klasik Batının en karakteristik mitleridir. Paganizmin Hıristiyanlığın yenmeyi asla başaramadığı emperyal tutkuları olan tahakküm, saldırganlık ve güç istemini temsil ederler.

Faust, büyücü sanatçı olarak Goethe'nin kendisidir, tıpkı Mephistopheles'in de tanrı düşmanı sanatçı olarak Goethe oluşu gibi. Faust, bir Rönesans simyacısı olarak doğanın gizlerinin peşindedir. Goethe'nin hikâyeye katkısı, Don Juan ve Casanova'dan aldığı ayartma temasıdır. Marlowe'un *Doktor Faustus*'unda (1593) Faust'un canı öyle istediği için çağrılan Troyalı Helen görkemli bir aşk tanrıçasıdır. Diğer yandan, Goethe'nin Ophelia'ya benzeyen Gretchen'i şehvet, şiddet, suç ve pişmanlıkla dolu bir öyküde neredeyse zavallı bir hizmetçi rolü üstlenir. Goethe kadınların, erkekler tarafından sömürülmesi ile doğanın kendine tutkun Batılı akıl tarafından sömürülmesinin bağlantılı olduğunu düşünür. Burada Goethe, endüstriyel bozulmayı ve yeşil İngiltere'nin kirlenmesini protesto eden ilk kişi olan Blake'in yanında yer alır.

Faust cinselliği, Batılı bir bilgi ve denetim tarzı olarak gösterir. Kuzu gibi kadınsı ve mâsum Gretchen, fiziksel ve ahlâkî anlamda mahvedilerek sonunda bebek katili olur. Faust ile girdiği yasak ilişki, içine Batının saldırganlık tohumlarını ekmiştir. Ayartma entelektüel bir oyuna dönüşür; bir hiyerarşinin diğerinin yerini alması. Batı, doğadan yalıtık kutsal mekânlar yaratarak tecavüze açık bir kapı bırakır. Spenser'ın Florimell'i gibi, Gretchen de edilgenliği ve savunmasızlığıyla yıkımı teşvik eder. Goethe kadınsı ilkeyi yüceltirken, Gretchen'i günahlarından arınmış bir azizeye dönüştürse de bütün diğer sanatçılar gibi kendi ahlâkî sistemine karşı ikircikli bir tavır alır. Mephistopheles'le işbirliği yapan Faust, kendi yamyamca dürtülerine teslim olan Goethe'nin kendisidir.

Batı'nın iktidar tutkusu, isteklerimizin yamulmuş dinamiğini yaratmıştır. Tecavüzcü, tecavüzü kadının istediğini, kadının arandığını söyler. Bu inanç, cinsel personalar arasındaki ayrım ve gerilimden kaynaklanır. Kadın, gerçek bir kişilik, keskin sınırlarla belirlenmiş bir kimlik olduğu içindir ki isteyebilme ya da istemeyebilme gücüne sahiptir. Bu kişilik ya da kimliğin iradesinin kırılması, ayartmadan ya da tecavüzden duyulan heyecanın bir parçasıdır. Gerek eşcinsel gerek heteroseksüel edimlerde, zorlama, özgür iradeye ihtiyaç duyar. Faust'un Gretchen'i ayartması nöbetçilerce korunan bir haneye tecavüz, mekâna izinsiz giriştir. Bu, kendi

kategorilerimiz ve hiyerarşik konumlarımızla güçlenen cinsel eğretilemelerin Batıdaki ilk prömiyeridir. Klasik antikitede şehvetin aşırısı, ahmaklara ve şeytanlara özgü bir zaaf olan sarhoşluğa benzer sürekli bir ereksiyon durumudur. Hıristiyanlığın cinselliğe duyduğu nefret ve kötülük ile iyilik arasında yaptığı mutlak kutuplaşma, şehveti kuramsal alana dâhil ederek önemini arttırmıştır. Şehvet, Batılı cinsel personalar arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Şehvet, dokunuşun açılışı ve kapanışı olan saldırgan, yırtıcı Batılı gözü keskinleştirir. Faust ve Mephistopheles, Gretchen'in bir av gibi izlenmesi, ele geçirilmesi, kirletilmesi ve tutsak edilmesini izleyen röntgencilerdir.

Kahramanı bir simyacı olan *Faust*, dağınık simyevî biçime sahip bir oyundur. *Faust*, iki bölümden, birçok kısımdan ve kalabalık bir ikincil karakter kadrosundan oluşur. Klasiği Hıristiyan kültürüyle bir araya getirir. Trajediyi komedi, epiği lirikle ve ideal güzelliği grotesk ve müstehcenle harmanlar. Gretchen naif bir duyusallık, Mephistopheles ise kinik bir incelmişliktir. Faust ise tüm insanlar gibi bu iki ucun arasına sıkışmıştır. *Faust*'da, edebiyatta hiç olmadığı kadar çeşitli cinsel personalarla karşılaşırız. Goethe, Romantik erdişileri bildiğimiz Faust hikâyesine dâhil eder. Faust'un açgözlü Batılı aklı, simyevî bilinçdışını açığa çıkaran melez cinsel biçimlerin istilâsına maruz kalır. *Faust*'un tamamı bir *Walpurgisnacht*, gizli ilmin dönüşüdür. Efsanenin orijinalinde bulunmayıp Goethe'nin bir katkısı olan cadıların cümbüş yaptığı sahne, bir Hıristiyan dramanın pagan bir istilâya uğramasıdır. Goethe'ye göre imgelem daemonik olanla eşdeğerdir: Hiç durmadan yetenekli erkeklere yönelik daemonik saldırılardan söz eder. *Faust* amorf yapısını daemonlarca ele geçirilmiş olmaya borçludur. Oyun Dionysoscu çalkantılara teslim olmuştur: Metamorfoz, Goethe'nin bilim ve sanat konularına yaklaşımındaki temel ilkedir. Eleştirmenler onun bir işi sonuna dek götürme kararlığından ve becerisinden yoksun olduğu görüşündedir. Goethe'nin Werther ve Wilhelm Meister da dâhil olmak üzere tüm hikâyeleri devamı yazılabilecek türden hikâyelerdir. Bir drama olarak *Faust*, Aristoteles ve Racine'in Apollonca kurallarını bozar. O, esrarengiz tezahürler ve birbiriyle çelişen farklı duygusal katmanlardan oluşmuş, huzursuz ve değişken bir eserdir.

Faust'ta şiiri simgeleyen iki karakter de çift cinsiyetlidir. Kıza benzeyen savaş arabası sürücüsü oğlan, mücevherler ve gelin telleriyle süslenmiştir. Faust ile Helen'in oğlu Euphorion, yarı Apollon yarı İkarus görünümlü klasik bir güzel oğlandır. Asya tarzı gösterişe uygun kadınsı süsler takar. Homeros'un Athena'sı gibi insan zekâsının bir sembolü olarak erdişidir. Goethe şiirin, cinsiyetleri kaynaştırarak evrenselliğe ulaşabileceğini imâ eder. Sanat, transseksüele ulaşabilmek için aslen biseksüel olmak zorundadır. Euphorion'ın kısa ömürlü olmasının nedeni, onun bir anda

parlayıp sönen Romantik lirizmi temsil ediyor olmasıdır. Goethe, Yunan'ın bahar kadar taze güzel oğlanını, ikinci kuşaktan şairleri genç yaşta görkemli bir şekilde hayata veda eden İngiliz Romantisizminin gerçek olgularıyla birleştirir.

Adonis benzeri Paris, daha yetişkin bir Euphorion'dur. Goethe'nin Paris'i, Homeros'unkinden bile daha kadınsıdır. Goethe, erkeklerin kadınsılığının, onları erkeklere yabancılaştırdığını, ancak kadınları tahrik ettiğini ileri sürer. Hiç de erkeğe benzemeyen Paris'in dünyanın en güzel kadınını kazanmış olması bunun kanıtı değil midir? Ağır çekim yatak odası pozlarına bir diğer örnek, Byron'ın Don Juan'ı ve Hollywood'un zengin kadınlarının bir numaralı tercihi George Hamilton'dır. Kendilerini ağırdan satan bu erkeklerin kadınlarla olan birlikteliği kendi kadınsılıklarının puslu bir yansımasıdır.

Faust'ta iki cinsiyet değişimi vardır. Mephistopheles kadın Phorkyas'ın kılığına bürünür. Böylece kibar bir saraylıya dönüşen Mephistopheles, kitonyen başkalaşımı – yılan kılığında bir kadının izini sürerek oyunbozanlık mesleğine başladığı âlemi – keyfine göre işbaşına çağırabilir. İkinci örnek kendisini para canlısı biri olarak tanıtan, Teirasias'ın bir parodisi olan Scraggy'nin karnaval esnasında bir kadınken erkeğe dönüşmesidir. Dante ve Spenser gibi, Goethe de, kadınca ilkeyi duygusal cömertlikle eş tutar. Scraggy, ahlâken çirkin erdişi, tinsel gücünü yitirmiş bir insan ya da hayvan başlı taştan bir oluktur.

Faust'un ikinci bölümünde simyevî bir deney vardır. İmal edilmiş bir varlık olan Homongolos camdan imbiğin, kendi kendini fırlatan bir balonun içinde süzülür. Goethe, Homongolos'a eş olarak bir Homongola vermeyi düşünmüştür ama onları bir araya getirme çabaları başarısız oldu. Muhtemeldir ki, simyevî *rebis* kadar çift cinsiyetli olan Homongolos, bir eşi bir fazlalık olarak görüp reddetmişti. Faust, yaratım sürecini simyevî bir süreç olarak gösterir. Cam imbik, sanatın kendi üzerine kapanan saydam dünyasıdır; bu dünyada hem güzelliğe hem de biçimsizliğe yer vardır. Yaratıcılığın bir sembolü olan Homongolos, Euphrion ve savaş arabası sürücüsünün ucube ikizidir. Bir biyo-mühendislik örneği olan Homongolos, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ını ve kocasının *The Witch of Atlas*'takı hermafroditini önceden haber verir. Üretim, Romantik imgelemin çatışmalarını anlatan bir metafora dönüşür.

Faust'un en dayatmacı erdişileri, zamanın ve mekânın ötesindeki tekinsiz bir yok-dünyada mesken tutmuşlardır. Mephistopheles, tedirgin bir şekilde onları "Analar" diye adlandırır. Onlar üçayaklı bir Delfi şamdanının aydınlattığı karanlık ve ıssız bir yerde yaşayan, âmâ tanrıçalardır. Analar, Platon'un ölümsüz biçimleriyle birleşmiş Yunan'ın Kader tanrıçalarıdır: "Oluşum, Dönüşüm, / Ölümsüz Aklın ölümsüz döngüsü."[13] Mephis-

topheles, Faust'u evrenin göbeğine, karanlığın kadınsı kalbine götürür. Analar doğanın başkalaşımının vahşi gücüdür. Onların yaratıcı tekbencilikleri Bettina'nın kendi bedeninden haz duyan çevriminin daemonik bir çeşitlemesidir. Faust'un yeraltına inişi geçmiş, şimdi ve geleceği işaret eder. Anaların diyarı, Aydınlanmacı bilimin aydınlatmayı başaramadığı bastırılmış pagan doğadır. Romantisizm aydınlığın ve gecenin ahlâkî değerlerini alt üst eder. Mephistopheles'in evi de, Klytemnestra'nın evinin olduğu yerde, "Gece Ana"nın yakınındadır.

Diodorus Siculus'un "Zeus'un Giritli dadıları" olarak adlandırdığı bazı Giritli periler "analar" diye anılırdı.[14] Goethe'nin Faust'un cadılarından biri için Baubo adını kullanması onun klasik anlamda gizeme duyduğu yakınlığı gösterir: Cinsel organını göstermek için eteğini kaldıran Baubo, törensel teşhirciliğin çok eski çağlardaki totemidir. Goethe'nin tanrıçaları, kendini, Efesli Artemis'in göğüsleri ya da İsis'in adları kadar fazla klonlayan Ulu Ana'dır. Anaların çokluğu sıkıntılı ve meşum bir durum yaratır. Sirenler ya da Harpiler gibi oldukça kalabalık da olsalar, onlardan daha etkin bir güce sahiptirler. Her ne kadar *Macbeth*'te cadıların göründüğü sahnelerin tonunu taşısa da Goethe'nin annelik konusundaki müphemliği emsalsizdir. Çağdaş yazında Ulu Ana, Joyce ve Woolf gibi yazarlar tarafından son derece sempatik bir şekilde ele alınmış bile olsa, onların söz ettiği Ulu Ana sadece yeşil doğaya hükmedendir, Batılı mitolojinin esmer erkek hükümdarlarla ilişkilendirdiği cehennemî mağaraya hükmeden değil. Boşluk ve çoraklık, genellikle annelikten kaçış aracılığıyla yaratılır, Camus'nün *Yabancı*'sında ölmüş olan anne için yas tutmayı reddedişte ya da Sartre'ın *Bulantı*'sında kusmuklardan oluşan bir dünyada olduğu gibi. Çorak topraklar manzarası anneyi reddeder ya da geri plâna iter. *Faust*'ta çoraklık ve bereket tüyler ürpertici bir biçimde eş zamanlı yaşanır. Goethe kadının gücünü yüceltirken, bu gücün aynı zamanda her şeyi engelleyen bir güç olduğunu da bilmektedir. Bütün yollar anneliğin karanlık dehlizlerine çıkar.

Faust'ta Analar, kahramanın Helen'in ruhunu çağırmaya çalıştığı sırada belirir. Yetişkin aşkı, anacıl üstünlük iddiasının gölgesinde kalır. Erkek, cinselliğin her aşamasında bir mücadele içindedir, annesinden tamamen kurtulduğunu düşündüğü anda bile ona geri döner. Faust, Analara giden yolu fallik gibi kabaran bir anahtarla açar. Anahtar ile kilit birbirine dokunduğunda iç içe geçerler. Faust, böylece baştan çıkarıcı Helen'ı hayata döndürebilir. Eğer bilinçdışı Anaların diyarı ise anahtar ve kilit de, imgelemin kendi kendini döllemesidir. Analar, ölümsüz biçimler ("*Gestalten*") olarak sanatçının ideal güzelliği, ele avuca sığmayan Helen'i arayışında yararlandığı arketiplerdir. Analara doğru inen erkek sanatçı, *terra incognita*'ya [bilinmeyen topraklara, *—ç.n*], annenin varlığının hissedildiği bastırılmış kadınsı tarafa doğru yol alırlar.

Goethe, kilitte dönen anahtarda cinsel ilişkinin çelişkili kasılmalarını gösterir. Bir kadınla cinsel ilişki kuran her erkek, rahimdeki ilk haline geri döner. Goethe ilk cinsel deneyimini kırklı yaşlarında yaşamıştı. Bu durum, baskıcı annesiyle arasındaki mesafeyle açıklanabilir. Falliğin gücünü reddetmek, kadınca matrisin tahakkümünün reddiyle eşdeğerdi. Goethe, Analarla ilgili bölümü yazdığında en azından yetmiş iki yaşındaydı. Bu bölüm, gençlik imgeleminden kovduğu bir deneyimle karşılaşma ve onunla barışmayı temsil eder. Anaların adını duymak bile Faust'un tüylerini diken diken etmeye yeter. Onlar tekinsiz, arkaik ve yine de uzak durulması imkânsız varlıklardır. Freud tekinsizliğin (*unheimlich*), aslında bizim tanıdığımız, tekin bildiğimiz (*heimlich*) şey olduğunu, fakat bunu bir yük olarak taşıdığımızı anlatır. Goethe'deki Anaların böylesine tuhaf olmaları, onların hiç değişmeyen yakınlığıyla ilgilidir. Onlarla birlikte yaşıyoruz. Erkekliği güçlü kahramanın Gretchen'in kırılgan kadınlığıyla beslendiği *Faust*'un Birinci Bölüm'ünün cinsel kalıbının basitliği, İkinci Bölüm'de Analarda karşı karşıya gelinen daha kaba gerçeklerden bir kaçınma yoludur. Faust tir tir titreyen Gretchen'e karşı isteklidir. Ama Analar da tir tir titreyen Faust'a isteklidir. O, yaratıcısının huzurunda kımıltısız kalmış sıradan adamdır.

Faust'un meleksi ve cehennemî erdişileri, cinselliğin gizeminden hem büyülenen hem iğrenen bir imgelemin yaratısıdır. Goethe, biyo-morfolojik çalışmasında bilimcinin aynı doğanın kendisi gibi "hareketli ve esnek" olması gerektiğini söyler. Goethe, alıcılığa ve teslimiyete başvurmuş ama onları dayanılmaz bulmuştu. Hastalıklı bir çocukluk döneminin ardından güçlenmek için kapsamlı bir beden eğitimi programı altına girmişti: Erkekliği irade kuvvetiyle ele geçirmişti. Yaşlılığında sahip olduğu enerji efsaneleşmişti. Kendisinden önce göçüp giden akranlarına acınırdı. Goethe ölümün kendisine yaklaşmasını olanaksızlaştıran insanüstü bir güce sahip olduğunu düşünür gibiydi. Thomas Mann "Goethe'nin zaman zaman hayata bağlılığı ve ölümsüzlüğü konusunda küstahça böbürlenmesinde ilkel ve kâfirce" bir şeyler olduğunu belirtir.[15] Goethe anne ve doğa karşısındaki kırılganlığını, bilgi ve başka insanlar üzerinde buyurgan bir tahakküme dönüştürmüştü. En çok önem verdiği ilişkisi, kendisinden bir yaş küçük olan ve çocukluğundaki tek dostu kız kardeşi Cornelia'dır. Onun kardeşiyle kurduğu gerçeklikten uzak ilişki, Tennessee Williams'ın akıl hastası kız kardeşi Rosa ile kurduğu ilişkiyi hatırlatır. Goethe, anılarında Cornelia'dan ikizi olarak söz eder. O, Goethe'nin Romantik alter egosu, Jung'un deyimiyle *anima*sı, esin perisi kız kardeştir. Cornelia, evlendikten kısa bir süre sonra öldüğünde yirmi altı yaşındaydı. İkizinden ayrıldığı için mi? Goethe'nin kız kardeş saplantısı, aşk ilişkilerinin tümünde belirgin bir biçimde vardır. Mektuplarında ve şiirlerinde âşığından ya da karı-

sından "kardeşi" olarak söz eder. Goethe'nin çoğu erdişisi, yoğun bir ensest ikiz kardeş ilişkisini temsil eder.

Kız kardeş, kişinin annesi olmayan bir kadındır. Goethe, karşısında annesinin adının anılmasına bile izin vermezdi. Ondan kaçınırdı. Analar bölümüyle ilgili soruları cevaplamayı reddetmiştir. Annesinin güçlü bir kişiliği olduğunu biliyoruz. Çekim alanına kapılarak yeniden çocukluk bağımlılığına geri döneceği kaygısıyla annesine yaklaşmaya korkuyordu. Biyorafisinin yazarı, "Kadınlarla ilişkilerinin çoğu cinsel vazgeçişle bitti." der.[16] Erkekler için heteroseksüellik her zaman kimliğini yitirme riski taşır. Antaeus'tan farklı olarak Goethe, toprak anaya bir kez olsun dokunmamış olduğu için gücünü yeniden kazanabilmiştir.

Wilhelm Meister'daki travestiliğin izdüşümünü, *Genç Werther'in Acıları*'nı yazmaya başlamadan kısa bir süre önce Goethe'nin başından geçmiş bir olayda bulabiliriz. Hikâyenin merkezinde annesi vardır. Goethe, annesi ve arkadaşlarından, kendisini donmuş nehrin üzerinde paten kayarken seyretmesini ister. Annesinin üzerinde altınlarla bezenmiş uzun, kırmızı bir kürk pelerin vardır. Goethe annesinin yanına gelerek ondan üstündekini ister, üzerine giyer ve annesini şaşkına dönmüş ve kafası karışmış bir halde bırakıp, kayarak oradan uzaklaşır. Goethe hakkındaki tanınmış makalelerde bu sahneden çokça söz edilmiştir. K. R. Eissler'e göre: "Bu büyük Alman şairinin muhteşem eserini yazmaya başlamasından bir hafta önce içinden gelen sesi dinleyip, kadınların giydiği türden göz alıcı süsleri giyinerek, annesine ve etraftaki kalabalığa kendisini teşhir etmesi olağanüstü bir şeydir."[17] Aşırma ve teşhir. Sanatçılar istediklerini ve ihtiyaç duyduklarını hiç çekinmeden alır. Goethe kaba saba Boubo'yu, Ulu Ana ile aynı sahnede oynatır. Goethe'de açığa çıkan çatışma ve açık hava pagan tiyatrosunun gülünç bir taklididir.

Freud, fetişistin kürkünün ve kadifesinin, annenin pübik kıllarının simgesel bir ikamesi olduğunu düşünür.[18] Masoch'un *Kürklü Venüs*'ü (1870) bu düşünceyi destekliyormuş gibidir. Goethe, annesini hiyerarşik saldırıların arenasına çeker. Donmuş ırmak, annesine karşı kendi doğal olmayan soğukluğudur: Buzu, babaların çocuklarını yediği Dante'nin kuyusudur. Nesiller, hâkimiyet için birbiriyle savaşır. Goethe de, Prometheus gibi eski düzenin kızıl ateşini çalar. Goethe, *Werther*'i dünyaya getirebilmek için Delfi'nin gücünü kendisi için isteyerek annesinin pelerinini elinden alır. Bloom'a göre: "Güçlü bir şair... kehânette bulunan ya da kendisini yaratan şair olmak zorundadır. Böyle olduğu içindir ki *kendisini yaratmanın* imkânsızlığına teşebbüs eder."[19] Goethe'nin girişimi öz-yaratımın toplumsal âyinidir. İsa'nın kariyeri, Meryem'i şöyle azarladığı Kana'da başlamıştır: "Seninle ne yapacağım ben kadın? Benim vaktim henüz gelmedi" (Yuhanna 2:4). Donmuş nehrin üzerinde Goethe'nin annesine

söylediği, vaktinin artık gelmiş olduğu ve kendini doğurmak için gereken ne varsa annesinden alacağıdır. Banklarda oturan ebeler artık tekme tokat kovulan işe yaramaz kadınlar olarak, ağızları bir karış açılmış öylece kalakalmışlardır. Kardeşi Romulus'un duvarına tırmanan Remus tecavüzle onun büyüsünü bozacağını anlamıştır. Plutark, Jül Sezar'ın Rubicon'u geçmeden bir gece evvel düşünde annesiyle yattığını gördüğünü yazmıştır. Benzer şekilde Goethe de ırmağı aşarak annesinin ırzına geçer. Saldırı ve geri çekilme: Bir düşsel özgürlük manifestosu. Bundan böyle Goethe, korkularının kaynağı olan annesinden kararlı bir şekilde kopuşacaktır. Paladyum'u, Troya'yı yerle bir eden âyinsel Athena'yı çalmıştır. Önceden annesinin zırh takımına ait olanı artık o giymektedir. Baş eğdirilmiş Amazon tanrıçalarının travesti oğlu. Bir başka sanatçı için anneye sırt çevirmek duygusal bir körelme, yaratıcılıkta bir tıkanma anlamına gelebilirdi. Oysa Goethe, içgüdüsel olarak arındırılmış kadınlığını ödünç aldığı kız-kardeş ruhuna doğru kendisini yeniden yönlendirmiştir. İkisi birlikte, kendini öksüz bırakan Romantisizmin ikiz Batlamyusları* olarak Goethe'nin yeni iç dünyasına hükmederler.

Kendisinden gebe bir kadın diye söz eden Goethe, kendi yaratım sürecini tanımlamak için transseksüel benzetmeler kullanırdı. Tamamen biçimlenmek için üzerine gelen kendi şiirleri tarafından "bir anda ele geçirildiğinden" söz ederdi. Wordswoth, Shelley ve Keats'te de göreceğimiz bir fikir olarak, kendisini sanatsal bakımdan üstün bir gücün karşısında kadınsı ve edilgen hissederdi. Goethe'ye dair anılar, çoğunlukla cinsel anlamda müphem ifadelerle doludur. Bir keresinde Schiller onun için, "Bana, çocuğuna baba olunabilecek kadar mağrur ve erdemli bir hanımefendi olarak görünüyor", der. Goethe, Weimar Dükü olan Karl August ile olan yakınlığını "evlilik" olarak adlandırır. İkisi aynı odada bile uyumuştur. Bettina şiirlerini yazdığı dönemde eşcinsel duygulara sahip olduğunu kabul eder. Sansürlenmiş bir Venedik epigramında: "Oğlanlardan bir hayli hoşlanmama rağmen tercihim kızlardan yana; / Bir kızdan hevesimi aldığımda bile o bana bir oğlan gibi hizmet etmeye devam ediyor." diye ilân eder (40).[20] *Faust*'un son bölümünde meleklerin cazibesine kapılıp, dikkati dağılan Mephistopheles ile oğlancılık beklenmedik bir anda ortaya çıkar. Yoksa, Wilhelm Meister'ın kadınsı travestileri ile kız gibi oğlan Mignon'u cinsiyet değiştirmiş erkekler midir?

Tekrar tekrar kendisini Firavun'un iğdiş filozofu olan Voltaire'in Mambre'ına benzeten Goethe, uğruna hadım edildiği tanrıçaya tapmayı reddeden bir iğdiş rahip idi. Üzerinde eğlenerek paten kaydığı buz, anne

---

* Mısır'da İskender'in ardından Roma egemenliğine kadar geçen zamanda makbul kanlarının evlenme yoluyla bozulmasını engellemek için kardeşleriyle evlenmeyi seçen Batlamyuslara (Ptolemies) gönderme. -*ç.n.*

sevgisinin ve cinselliğin kitonyen ıslaklığını katılaştırmış ve dışsallaştırmıştı. Hayatının son yıllarında şöyle demiştir: "Cinsellik güzelliği yok etse de, hiçbir şey şu âna hükmeden şeyden daha güzel olamaz. Bir tek eski çağlara ait sanat, ölümsüz gençliği yakalamayı ve tasvir etmeyi başarmıştır. Öyleyse ölümsüz gençlik tek bir kadını ya da erkeği tanımamış olmak değilse nedir?"[21] Cinsellik güzelliği bozar. Dionysos, Apollonca gözün iktidarına bir tehdittir. Romantik Goethe ısrarla klasik Goethe'yi ayartmaya çalışır. Wincklemann'ın izinden giden Goethe, erkek bedeninin kadın bedeninden daha güzel olduğunu düşünmüştür. Burada erdemliliğin eşlik ettiği bakışın, yüksek sesle dillendirilmesi anlamına gelen Apollonca idealizasyonda olduğu kadar güçlü bir eşcinsellik bulamayabiliriz. Goethe cüretkârca kendine dönük ve kendine yeterdir. O, Beethoven gibi kendisiyle evli olanlardandır.

Goethe'nin her şeyi kapsayan devasa erdişileri, hayatının eserine gayet uygun olan sembollerdir. Goethe için cinsellik dağılmak değil, bir araya toplanmaktır. Kendisinde izini bulamayacağı hiçbir ahlâksızlık ya da suç olmadığını iddia etmiştir. Romantik sanat, kendini keşfedici, kendini tahrik edici ve kendini sakatlayıcı niteliktedir. Goethe'ye göre; "Üstün yetenekli kişilerin ikinci bir yeniyetmelik şansları varken, diğerlerinin tek bir kez genç olma şansı vardır." Goethe, cinsiyetin salınımlar yaşadığı ergenlik dönemini canlı tutarak ve bu dönemi uzatarak her iki cinse de açık kapı bırakır. Bir zamanlar Romantisizm, geniş ve basit isyan jestleri yapmaya benziyordu. Oysa onun cinsel karmaşalarını ve arkaik pagan âyinselliğini daha yeni yeni anlamaya başlıyoruz.

Dekadans Romantisizme içkindir. Daha önce görmüş olduğumuz sado-mazoşizm, Rousseau tarafından ilk kez formüle edilmesinden beri Romantik erotizmde zaten hazırdı. Romantisizmin tarihsel akışı içinde sanatsal tarzın organik mantığı dizginleri eline almıştır. Romantik tarzın geç evresi tüyler ürpertici bir biçimde Helenistik ya da Maniyeristtir: Biçimin çarpıtılması, sado-mazoşist fantezi, ve psikolojik anlamda kapalılık. İlk örneğimiz Geç dönem Romantik Alman şairlerden olan Heinrich von Kleist'tir (1777-1811). Goethe'nin Werther için tasavvur ettiğini hayata geçiren Kleist olmuştur. Kleist, otuz dört yaşında gerçekleştirdiği intiharını bir âyin şeklinde en ince ayrıntısına kadar tasarlamıştı. Goethe ise intiharı şiirsel ve erotik kılmıştır. Kusursuz bir mazoşist olan Kleist, kendisinden esinlenen baskın Goethe'nin bu kederli hayatın şiirini yazmasına izin vermiştir.

Kleist'in oyunu *Penthesilea* (1808), Geç Alman Romantisizminin daemonik duygusallığını gözler önüne serer. Bir Yunan efsanesi olan Akhil-

leus ve Penthesilea hikâyesindeki cinsel personaların hiyerarşisini tersine çevirir. Akhilleus Amazon kraliçesini öldüreceğine kraliçe Akhilleus'u öldürür. Kleist'in gözüpek Amazonlarının muazzam bir kitonyen vahşiliği vardır. Epik benzetmelerde *Penthesilea* dişi bir kurt, azgın sel, fırtına ve yıldırımla özdeşleştirilir. Normalde Apollonca Amazonun sahneye çıkması Dionysoscu şiddet patlamasını da beraberinde getirir. Spenser, öfkeli Amazon Radigund'u yenilgiye mahkûm etmişken, Kleist onu yüceltir. Romantisizmde egemen olan toplum değil, doğadır. Doğal olanın içinden aktığı bir ırmak yatağı olan *Penthesilea*, kadını, erkeği ve tarihi bu akışta kaybeder.

Kleist'in oyununun tasarımı sado-mazoşist salınımdır. Akhilleus ve Penthesilea birbirlerine fiziksel ve psikolojik olarak boyun eğdirmeye çalışırlar. Dayatmaların arkasından gelen çözülme, hipnotize edici cinsel itaat arayışı anlamına gelir. Akhilleus ve Penthesilea çok defa birbirlerini gülünç bir biçimde ele geçirmeyi başarır: Kleist'in kaotik kurgusu heteroseksüelliğin müphemliğini ve çelişkilerini yansıtır. Sadist Penthesilea, ölü bedeninin dövüldüğü, aşağılandığı, bir kenara fırlatıldığı mazoşist fanteziler tarafından ortaya çıkarılır. Kleist'in kara imgeleri kamusal personanın erotik saplantıda boğuluşunu simgeler bir biçimde suyla kaplandığından burada da Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra*'sının etkisini görüyorum.

Homeros'un Akhilleus'unun tersine, Kleist'in Akhilleus'u yenilmeyi ister. Tam üç kez kılıcını ve kalkanını fırlatıp atar. Akhilleus, köpekleriyle birlikte tepesine çöken Penthesilea'ya köle olmak isteğiyle uyurgezerce bir kendinden geçmişlik içinde ölüme yürür. Oyun, bir ânda Akhilleus'a kadınsı bir yumuşaklık kazandırır. Çevirdiği boynu Penthesilea'nın okuyla parçalanır. Boynunu uzatmak ya da boynunu sunmak hayvanî bir teslimiyetle aynı anlama gelen klasik anlamda kadınca bir jesttir. Bu sahnenin benzerlerini Michelangelo'nun Giuliano de Medici portrelerinde, Byron'ın portrelerinde, Flaubert'in Madame Bovary'sinde ve George Eliot'ın kibirli Rosamond Lydgate'inde görürüz. Kleist'ta Akhilleus'un kadınsı boynu, âdeta bir falliğin nüfuz etmesi gibi Amazon tarafından ele geçirilmiş Akhilleus topuğudur. Penthesilea ve köpekleri Akhilleus'un zırhını vahşice parçalayıp, dişlerini onu göğsüne geçirirken kitonyen bir taşkınlık içindedir. Ağzından kan sızan Penthesilea, Akhilleus'un göğsünün sol tarafını hedef alır. Hemen ardından da, göğsünün "kar-beyazı mermer çeperine" saldırmak suretiyle Akhilleus'un bedenini "talan ettiği" için ağlayıp, dövünür.[22] Onun saldırısı, kadın saflığının erkeklerce istismar edilmesi anlamına gelir. Tecavüzün odaklandığı bölge cinsel organlar değil, göğüslerdir. Akhilleus âşığını ve onun köpeklerini emzirecekmiş gibi görünse de, göğüslerinde süt yerine boynuz bitiyordur. Kleist'ın icâdı, benim

emziren erkek Teiresias olarak adlandırdığım, tüyler ürperten erdişidir. O, Sade'ın doğasını Rousseau'nun şefkatli annelik ilişkisine uyarlamıştır.

Romantik bir vampir olan Penthesilea, kurbanını ruhça ve bedence emip kurutur. Akhilleus'un parçalanmış göğsü Freud'un cinsel organların "yukarıya doğru yerinden edilmesi"nin bir örneği midir? Eğer öyleyse, Penthesilea'nın yaptığı iğdiş etmedir. Göğüs kılığında penisin tecavüze benzer bir şekilde örselenmesi, Bob Dylan tarafından yazılmış zekice bir sövgü olan "Ballad of a Thin Man"de karşımıza çıkar. Sadist bir ses, nahif Bay Jones'a eşcinsel bir istekle saldırır; "Sen bir ineksin! Ya bana biraz süt ver ya da defol git!" Kleist'in Akhilleus'u ve Dylan'ın Bay Jones'u tehditkâr ve cinsellikle yüklü bu sahneye çıktıklarında yanlış bir okuma gerçekleştirirler. Yanlış okudukları için kaçınılmaz bir biçimde kadınsılaşmaya boyun eğmek zorunda kalırlar. Teiresias da kitonyen sahnede dili sürçtüğü için kadın olmaktan kurtulamaz. Doymak bilmez Penthesilea'nın köpeklerinden farkı yoktur. İnsan memesinden emen köpekler, dişi kurdun (Eliade'a göre Orta Asya'da benzer bir koşutluk görülür) emzirdiği Romulus ve Remus imgelerini tersine çevirir. Farklı biçimler alan emzirmeler –Daumier'in alegorik eseri *The Republic* hariç – genellikle hayvanîdir. Akhilleus'un ölümü ilkel ve vahşi bir görüntü sunar. Michelangelo'ın Giuliano'su benzer biçimde kadınsı boynu sadistçe deşilmiş göğüs ile bir araya getirir. Her nasılsa Kleist'ta şiddetli darp, Helenistik tarzda bir çalkantı ve gerilim söz konusudur. Akhilleus'un bedeninden kudurmuşçasına beslenen Amazon ile köpeklerinin Akhilleus'u melezleştirmesi, Euripides'in *Medea*'sında prensesle kralın yanarak, katrana dönüştüğü grotesk ölümlerini hatırlatan, organik büyümeyle gelen tüyler ürpertici bir bozulmadır. Geç dönem sanatı, insanın biçimini bozan bir sanattır.

Göğüs olarak fallus: Daha önce gördüğümüz gibi Efesli Artemis'in bedeninde görülen penise ya da köpek memelerine benzeyen çok sayıda meme hakkında getirilen bir açıklama, bunun Amazonların rahat yay kurmak için kestikleri memelerini adak olarak tanrıçanın putunun üzerine asma âdetlerinin bir hatırası olduğu şeklindeydi. Penthesilea Akhilleus'un göğsüne saldırdığında onu cinsiyetsizleştirmekle kalmıyor, aynı zamanda onu kendisinin bir çeşitlemesi olan *bir Amazon da yapıyor*. O, sadist ve erotik göğüs cerrahıdır. Romantik *femmes fatales* daemonik doğa ananın tezahürüne dönüşür. Kleist'in Amazonu, Yaradılışı yeniden yazan hermafrodit bir tanrıdır. O, Âdemin kaburgasını gerisin geri Âdem'e fırlattıktan sonra, onun göğüs kafesini yarıp, onu öylece acısıyla baş başa bırakır. Yehova'nın yaptığı gibi insanı kendi imgesinde yaratır. Can çekişen Akhilleus artık onun Romantik ruh ikizi, ikiz kız kardeşidir.

Kleist, oyun boyunca Amazonların kesik göğüsleri üzerinde durur. Yunan sanatçıların Amazonları asla sakatlanmış olarak göstermediklerini

görmüştük. Oysa Geç dönem Romantiklerden Kleist, ayrıntıyı merkeze alır. Edebiyat ya da sanatın hiçbir türünde, hattâ Sade'ta bile böylesine çok kesik göğüslere rastlanmaz. Kleist'ın kahramanı, bir fetiş haline getirdiği, kadının sakat bırakan erkeksileşmesinden tahrik olur. Yüzünü sevgiyle Penthesilea'nın göğsüne gömer. Dekadans, neredeyse kendini alaya alan bir aşırılığı ve abartıyı esas alan bir tarzdır. Gereğinden fazla ilk anlamlılık oyunu bir operaya dönüştürür. Bu nedenledir ki, Sade'ta olduğu gibi şaşırmış ya da iğrenmiş bir kimse kahkaha atabilir. Kleist'in sahne talimatları da parodiktir. Hele bir tanesi, Shakespeare'in "Arkasından kovalayan ayıyla, Çıkış" talimatı ile rahatlıkla yarışabilir: "Penthesilea bir sandalye aranır gibi etrafına bakınır. Amazonlar önüne bir taş yuvarlar."[23] Goethe'nin oyunu "sahnelenemez" diye mahkûm edişi, muhtemelen *Penthesilea*'daki bu dekadan unsurlar yüzündendir.

Erkeğin kadın tarafından erotik yıkımı hakkında klasik tarzda yazılmış bir destan olan *Penthesilea*, Swinburne'ün nazım oyunu *Atalanta in Calydon*'unun habercisidir. Kleist ve Swinburne öpüşmeyi ısırmayla, cinselliği iştah ve yamyamlıkla özdeşleştirir. Akhilleus'un kurbanı olduğu korkunç cinayet, Tennessee Williams'ın *Suddenly Last Summer* adlı oyununun doruk noktasını oluşturan, Sebastian Venable'ın tahrik ettiği bir grup genç tarafından parçalanmasını ve yenmesini anlatan bölümü çağrıştırır. Penthesilea'nın çılgınca hezeyanı Euripides'in *Bakkhalar* oyununda öz oğlunu katleden Agave'den esinlenir. Penthesilea hırıldar, ağzından köpükler saçar, taşlarla saldırır, Akhilleus'un bedenini lime lime doğrar. Gökyüzünü ve gezegenleri yerlerinden sürmek, "altın alevler saçan saçlarıyla" güneşi batırmak, dağları üst üste yığmak için yanıp tutuşur. Dionysoscu görüntü düzen bozucudur, hiyerarşinin karşıtıdır. Jimi Hendrix, "Voodoo Child" isimli parçasında uyuşturucunun etkisiyle dağları devirebileceğini düşünür: "Bir dağın yanı başında dikiliyorum ve elimin tersiyle onu deviriveriyorum." Şamanistçe doruklar saldırgandır ve kendi kendini yıkıcıdır. Mekân, kat edilir, aşılır ve infilak ettirilir. Penthesilea'nın ilksel gücün istilâsına uğrayan benliğinin genişlemesi öylesine baskın bir hal alır ki, tüm başka benlikleri yutmaya başlar. Kleist bilinen bir efsaneyi, Romantik tekbencilik üzerine ibretlik bir anlatıya dönüştürür. *Penthesilea*'nın sadizm ve mazoşizm arasındaki ritüelvari salınımlarının Romantisizmde eşi benzeri yoktur. Meselâ Poe'da, kadın ve erkek personalar arasındaki sado-mazoşist ilişkiler görece daha statik ve izi sürülebilir biçimdedir. Oysa *Penthesilea* her birinin, vahşice diğerini yuttuğu sado-mazoşist tutkulardan oluşan bir anafordur. Rousseau'nun iyicil aşırı idealleştirmesinin yarattığı Geç Romantik doğaya hoş geldiniz. *Penthesilea* alegorik olarak, psişenin kadınsı ve erkeksi iki yarısının üstünlük için savaştığı şairin bilinçdışına iniş şeklinde okunabilir.

Oyunun cinsel personaları, duygusal, fiziksel ve cinsel şiddetle düzeltilen ve keskinleştirilen belirlenmemiş sınırlara sahiptir. *Penthesilea*'da sorun yaratan kişilik genişlemesinin, bazı tarihsel nedenlerinden bahsedebiliriz. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru geleneksel anlamda hiyerarşilerin çöküşü, mutluluk, güvenlik ve kendini tanıma gibi başlıklar için gerekli olan toplumsal ve felsefî sınırları ortadan kaldırmıştır. Dışsal sınırlamalar olmaksızın, kişiliğin tanımını yapmak imkânsızlaşır. Hiyerarşik düzenin dağılmasıyla hazırlıksız yakalanan kişilik de kendisini kaygıların ortasında bulur. Böylece kişilik yola getirilmeli, bedeli ne olursa olsun kişiliğin sınırları yeniden tarif edilmeli, yani kişiliğin sınırları daraltılmalıydı. Bu, *Penthesilea*'daki erotik göğüs operasyonlarının arkasında yatan gerçek nedendir. Fazlasıyla genişlemiş Romantisizm, Dekadansla küçülür. Sakatlıklar ve kesilmiş organlar, eksilme estetiğinin, imgelemin kendisini, kişiliğin cerrahî müdahaleyle budanması üzerinden tanımladığı marazî metafiziğin bir parçasıdır. Sado-mazoşizm, daima imparatorluk Roma'sı ya da yirminci yüzyılın son dönemleri gibi en serbestlikçi çağlarda ortaya çıkar. Kaygıyı ve korkuyu yatıştıran bir pagan ritüelidir.

Bir köpek sürüsü altında kan revan içinde yatan Kleist'in Akhilleus'u mazoşist coşkusu içinde muhteşemdir. Ölürken Penthesilea'nın yanağını okşar: "Gelinim benim, yoksa bu / söz verdiğin gül bayramı mı?" (Penthesilea dişlerini onun göğsünden çekebilseydi eğer, cevabı "Sana gül bahçesi vaad etmedim." olurdu). Geç Romantikler, benim erkek kadın kahraman diye adlandırdığım kahramanın başrolü oynadığı doruğa ulaştıran *pietà*dan hoşlanırlar. Kadın, kurbanını kucağında şefkatle avutur, ama önce ezip mahvettikten sonra. Erkek kadın kahraman romansı, içinde transseksüel bir dürtü taşıyan bir düzeni bozulmuş alıcılık düşüdür. Benzer bir sembolleştirmeye 1970'lerde ortaya çıkmış marjinal bir grubun eşcinsel pratiğinde rastlamak mümkündür: "Fist-fucking" yani yağlanmış bir erkek kolunun dirseğe kadar anal yoldan içeri sokulması. Bunu uygulayanların tedavisini yapan hekimler, uygulamanın iç organlarda yol açtığı hasara dikkat çekmişlerdi. Sonunda AIDS'e kadar giden cinsel aşırılıkların ilk örneklerindendi. On yıl önce bir porno filmde bu uygulamayı gördüğümde çok sarsıldığımı hatırlıyorum. Pompei'nin Gizemler Villası'ndaki sahneyi andıran ağır ve kasvetli bir pagan ritüel gibiydi. Çarmıha germe ve işkence olarak seks. Gönüllü tecavüzün yalın ve kişisellik dışı bütünleyicisi anlamında, ilkel ve keşfe dönük, araştırıcı bir cerrahî müdahale olan fist-fucking, beş bin yıllık uygarlığın dokunmadığı cinsel imgelemin daemonik doğasını dramatize eder. Erkek cinselliğinin biyolojik kavramlaştırıcılığı karşısında kapıldığım hayret bitmek bilmiyor. Hangi kadın böylesine zorlama kurgular üretir? Parası ödenmiyorsa hangi kadın böylesi cehennem azabını benimser ya da bu cehennemde yaşamak ister?

Henrich von Kleist'ın yaşamı *Penthesilea*'yı esinleyen cinsel çatışmaları açığa çıkarır. Kleist'in aile geleneği olan askerlik mesleğindeki başarısızlığı sert bir şekilde cezalandırılmıştı. Edebiyat yakışıksız ve gayri ciddî bir uğraş olarak görülüyordu. Kleist'in ağzına soktuğu silâhla intihar etmesi (Hemingway gibi) kendisini Cermenlere özgü erkekliğe kurban etmesinin bir ifadesidir. Ağızdaki silâhlar, *Penthesilea*'da bâriz olarak açığa çıkmasa da anlamlıdır: Bastırılmış ve bastırıldığı için de yıkıcı hale gelen eşcinsel arzu. Kleist, arkadaşlarını ikili bir intihar anlaşmasına ikna etmek için uğraştıysa da en sonunda birini razı edebilmişti. Heyecanla beklediği intiharından söz edişi de erotikti: "Ölümlerin en görkemlisi ve en şehvetlisi."[24]

Romantik tekbenciler kaçınılmaz biçimde kız kardeşleriyle yakınlaşır, Kleist ve baba bir kız kardeşi Ulrike arasındaki ilişki için de geçerlidir. Kleist, Ulrike ile ilgili olarak; "Kalçaları dışında cinsellik namına bir şey yok." yorumunu yapmıştır. Ulrike ile yaşamak istediği Romantik tarzda bir bütünleşmedir. Yoksa Penthesilea Ulrike'den esinlenilmiş bir model midir? Birçok akademisyen Kleist'in eserinde sürekli tekrarlanan imgeler, düşünceler ve anlatımların altını çizer. Walter Silz'e göre, "Alman yazınında kendinden aşırma konusunda onun kadar inatçı bir yazar daha yoktur."[25] Kendinden aşırma, Goethe'nin Bettina'sının uroboros'u gibi ensest ve eşcinsel bir içerik taşır. O, sado-mazoşist Penthesilea'nın kendini yiyip bitirmesidir. Kleist'in kız kardeşine yaklaşması aslında kendisinde eksik olan cinsel öğeye ulaşma çabası olarak görünse de, kadın olan kendisiyken, erkek olan kız kardeşidir. Ulrike, onun ihtiyaç duyduğu *erkektir*. Kleist'ın romantik aile ilişkileri moderniteyle çınlayan *Penthesilea*'nın, meydan okuyan Amazonvari manifestosunu yaratmıştır. Kadınların, kendileri için konuşan Kleist kadar gözüpek konuştukları pek enderdir.

Sade'ın Rousseau'ya tepkisi kasıp kavurucu ve sistematik idi, ama, Fransız yazınında içselleşmesi sansür nedeniyle çok uzun zaman aldı. İngiliz yazınının Rousseau'ya geliştirdiği tepki de buna benzetilebilecek bir biçim aldı: Gotik roman. İngiliz yazını, *Faerie Queene* ve *Yitirilmiş Cennet* gibi prototip metinlere sahip olduğundan, İngiliz Romantisizmi, Fransız Romantisizminin kırk yılda kazandığı daemonik içeriğe daha başından sahipti. 1790'ların İngiliz Gotikliği, Goethe'nin aynı dönemde üzerinde çalıştığı ve *Faust*'taki Orta Çağ simyası ve büyücülüğe eş değerdeydi. Gotiğin kasveti ve sertliği, Apolloncu Aydınlanma'nın ışık, kontur ve simetrisinin zıddıydı. Protestan akılcılığı, Gotiğin, pagan artıklarıyla birlikte Orta Çağ Katolikliğinin âyinselliğine ve mistisizmine dönüşüyle yenilgiye uğ-

radı. Sanat mağaralara, şatolara, hapishane hücrelerine, mezarlara ve tabutlara çekildi. Gotik, bir klastrofobik duyumsallık üslubudur. Onun tecrit edilmiş mekânları daemonik mezarlardır. Gotik roman cinsel anlamda arkaiktir: Kitonyen karanlığa, Goethe'nin analarının diyarına çekilir. Gece ana Coleridge ve Keats'den, Poe ve Chopin'e dek Romantisizmi melankolik noktürnlerle doldurur. Gotiğin serbest kıldığı hayaletler on dokuzuncu yüzyıla doğru azametle ve Britanya'da bugün hâlâ ruh çağırma seansları olarak süren ispritizma biçiminde yürüyecektir.

Gotik gelenek, bir kadının bir sanatsal üslup yaratmasının nadir örneklerinden biri olarak Ann Radcliffe tarafından başlatıldı. Gerçi gene de, Romantisizm üzerinde en büyük etkiyi yapan Gotik roman, Matthew G. Lewis'in *The Monk* adlı eseridir (1796). Byron'ın bir arkadaşı olan Lewis, Hoffmann, Scott, Poe, Hawthorne ve Emily Brontë'yi olduğu kadar İngiliz Romantik şairlerin tümünü etkilemiştir. *The Monk*'un Orta Çağ manastırı, Sade gibi Lewis'in de pagan erotizmiyle kirlettiği gözden uzak bir Hıristiyan mekânıdır. Spenser'da görmüş olduğumuz gibi yasadışılık cinsel ihlallerin verdiği hazzı arttırır. *The Monk* üzerine yazdığı bir eleştiride Coleridge, onun, "dozu çok iyi ayarlanmış şehvetini" över.[26] Lewis'in kahramanı olan başrahip Ambrosio, yakın dostu keşiş Rosario'nun gerçekte erkek kılığında bir kadın (Matilda) olduğunu keşfeder. Lewis, bu noktaya kadar, Spenservari bir tarzda ondan bir erkek gibi bahsederek, Matilda'nın kimliğini gizler. Matilda üzerindeki çuhayı sıyırdığında, ayışığında parlayan, göğsüne gizlenmiş hançer görülür. Fin-de-siecle Gotiğin dekadan bir sansasyonelliği vardır. Lewis'ın erotik ışık-gölge dağılımı şehveti erdemle, teşhirciliği röntgencilikle bir arada kullanır. Acaba Matilda göğsündeki hançerle kendisini kızıştırmayı mı yoksa yaralamayı mı düşünüyordur? Bizim saldırgan Batılı bakışımızı yönlendirmeyi ve keskinleştirmeyi mi? Onun travestiliği, sapkınlıkları içinde en zararsız olanıdır. Bu konuda bir tek Coleridge'in Hıristiyan ahlâkını pornografiye alet eden *Christabel* adlı şiiri onunla yarışabilir.

Matilda, cinsel olarak bölünmüştür. Erotik bir yardımcı olarak erkek adını korumakta ısrarlıdır. Keşişi ayarttıktan sonra, daha kadınsılaşacağı yerde daha erkeksi olması oldukça ilginç bir durumdur. Gelişmekte olan düşünsel kapasitesi, Poe'nun Ligeia'sını önceden haber verir gibidir. Lewis, Matilda'nın cinsiyetindeki değişimi ima eder: Kendi yatağını arayan su gibi, kendi ayarını yapan mekanizma onun hermafroditliğinin garantisidir. Ambrosio'nun ortadan kaybolan Rosario için duyduğu eşcinsel özlem onun, cinsel anlamda mevcut olan erkeksi kadının yerine kadınsı sözde-erkeği tercih ettiğini gösterir. Bununla birlikte *The Monk*'un şaşırtıcı son bölümü, bizi metni bir kez daha okumaya zorlar. Ambrosio'nun ruhunu almak üzere gönderilen erkek şeytan Lucifer, aslında Matilda'nın tâ

kendisidir. Spenser'a bir gönderme: Erkeğin ruhu Düzmece Florimell gibi davranır. Matilda'nın cinsel birleşme sonrası erkeksi tavrı, erkek kılığındaki kraliçenin, muzaffer bir edayla böbürlenerek, süzülmesidir. Romanın ilk ve psikolojik okuması bütünüyle hatalıdır. Ambrosio ve Matilda arasında geçen son derece keyifli seksi – nefes nefese, kıvrılıp bükülerek ve belli belirsiz bir incelikle – eşcinsel ve daemonik olarak adlandırdık, heteroseksüel değil. Kendi cinsel duyularımız baştan çıkartıldı. Şehvet Gotiğin kasvetini aydınlatır: Doğal olarak Keats, Lewis'in *Eve of Saint Agnes*'teki şekerlemelerle yapılan bir gösteriye dönen şehvetli yatak odası sahnesini katlanılabilir bir düzeye taşımıştır.

Matilda'nın erkek kimliği, *The Monk*'un sonunda okuyucuyu şaşırtan tek gerçek değildir. Lucifer, Ambrosio'nun bilmeden ensest işlediğini ve ana katili olduğu gerçeğini açıklar: "Antonia ve Elvira senin elinle mahvoldu. Irzına geçtiğin Antonia senin kız kardeşin! Canını aldığın Elvira seni doğuran kadındır!"[27] Bir kez daha Shakespeare'in *Beğendiğiniz Gibi* ve Sade'ın *Sodom'un 120 Günü*'ndeki cinsel psikolojik dramanın boğuk sesini duyuyoruz. *The Monk* kötü kokuların yayıldığı bir aile romansına dönüşür. Rosalind'inkinin tersine Lucifer'in sihri geçmişe dönüktür. O, parlak ve canlı ışığın içinde Ambosio'nun geniş çaprazlama tinsel tarihini gördüğümüz Maniyerist panoramanın üzerine kapanan bir perdeye benzer. Ambrosio, Romantik cinsel suçun hayaletlerce ele geçirilmiş ilk kahramanıdır. *Beğendiğiniz Gibi*, Rönesans toplumunun yeniden kaynaşmasıyla son bulurken, *The Monk* korkunç bir ilksel inzivayla biter. Lucifer Ambrosio'yu, Mona Lisa'daki ayın aydınlattığı yeşilliğe benzer kayalık, kâbus gibi bir araziye savurur. "Yara bere içinde, üstü başı yırtılmış" ve kemikleri "kırılmış ve hatta dışarı fırlamış" bir haldedir. Güneş kavurur, böcekler yer, kartallar etini didikler ve gözlerini oyar: Sade gibi Lewis de Darwin'e özgü ahlâkdışı, cehennemsi bir doğa tasvir eder. Gotik roman Rousseau'yu çürütür: *The Monk* cinselliği günah, acı ve doğal vahşetle ilişkilendirerek yeniden daemonikleştirir. Ambrosio'nun ensesti cinselliğin gizemle olan kaçınılmaz bağını gösterir. Ambrosio âdeta hipnotize olmuş bir halde, bilinçsizce annesine ve kız kardeşine yönlendirilir. Kanımca Balzac, bu ayrıntıyı *Altın Gözlü Kız* adlı eserinde kullanmıştır. Enseste, Romantisizmin kazandırdığı prestij, tarihi tersine çevirerek ve zihinsel enerjileri, gereğinden fazla genişlemiş kişiliğin üzerine yıkarak gerçekleşmiştir. Ensest, hiyerarşilerin güç kaybettiği dönemlerde topluma sızan, cinselliğin kısmen arkaik bir bileşenidir.

Şeytan, *The Monk*'un acımasız pagan tanrısıdır. Sonunda Lucifer gerçek kitonyen biçimine bürünür: "kavrulmuş kol ve bacaklar", pençeli el ve ayaklar, Medusa'nınki gibi yılan saçlar. Yine de ilk bakışta eşcinsel eğilimli Ambrosio'yu kandırmak niyetinde olan, Apollonca bir melek

görüntüsündedir. Lucifer göz kamaştıran, çıplak, genç bir oğlandır, ateşten uzun saçları ve koyu kırmızı kanatları vardır. Alnının ortasında bir yıldız, kollarında ve ayak bileklerinde değerli taşlardan bilezikler vardır. Elinde mersin ağacından bir dal tutmaktadır. Romantisizm, cinsel personası genç oğlan olan Rönesans tarzına geri döner. Sanatta kendini teşhir, eleştirinin anladığından çok daha önemlidir. Mısır ve Yunan'a dek izini sürdüğümüz yolculukta bu ikonacılığı incelemiştik. Lewis'in Lucifer'i, Kutsal Kitabın serafını, İbrani değil, Bâbil tarzında estetize eder ve ona cinsel bir kimlik kazandırır. Lewis, Spenser'ın, eylemi, anlatının bir parçası olmaktan alıkoyan Bizansvari Belphoebe'sinden etkilenmiş olabilir. Lewis'ın Lucifer'i bir kez daha "ışık-getiren" olsa da, hâlâ sert ve saydamdır. Onun gümüşten kolu, altından bir dal, sanatı dondurup, bitkisel doğanın ötesine geçerken kullandığı bir büyücü âsasıdır. Gül pembesi bulutların arasından görünen Lucifer, keşişin "mağarasını" hava ve ışıkla doldurur. Nietzsche, Alman zihniyetini "bulutlu ve tümüyle bulanık" olarak tanımlar. Spengler gizemli Magi deneyimini "mağara-dünya" ile özdeşleştirir.[28] Lewis'in erdişisinin Apollonikliği, aydınlık Akdeniz biçimciliğini Gotik romanın daemonik karanlığına doğru sürer. Onun serafı, belki *Faust*'un Euphorion'unda, Balzac'ın Seraphita'sında ya da Joyce'un *Ulysses*'indeki Bloom'un oğlunun hayaletinde, takılar, yakut rengi düğmeler ve morların, serafın mücevherlerini ve gülpembesi ışığını çağrıştırdığı "peri çocuk"ta bulunabilir.

On sekizinci yüzyıl sonlarının Gotisizmiyle başlayıp bugünün modern korku filmleri haline gelen "dehşet romanları" geleneğinin bütününde örtük bir erotizm vardır. Freud, "korku, ürperme ve dehşet gibi birtakım acı veren duyguların cinsel anlamda yarattığı heyecan... çoğu kişinin neden bu duygulanımları kitaplarda ya da oyunlarda deneyimlemenin yollarını aradığını açıklar," diye anlatır.[29] Korkunun yarattığı dehşet edilgen, mazoşist ve gizliden gizliye kadınsıdır. O, kendisini kat be kat aşan üstün güce düşsel bir itaattir. Gotik romanın hitap kitlesi geçmişte de, bugün de kadınlardır. Korku romanı ya da filmi üzerinde çalışan erkekler cinsiyetler arası geçişkenliğin neden olduğu heyecanların peşindedir. Korku filmleri, çığlıkları, cinsel uyanışın Dionysoscu işaretleri olan yetişkinler arasında en popüler olanıdır. Eleştirmenler çoğunlukla, hafta sonu randevularında bol kanlı kesme-biçme sahnelerinin olduğu filmlerin gösterildiği salonları tıkabasa dolduran aklı başında gençleri anlamakta zorluk çeker. Korkuyu paylaşmak, fiziksel anlamda cinsel eylemi uyarır. Freud'un kullandığı "ürperme" ifadesi, korku ile orgazmın paylaştığı ortak alana işaret eder. Yeats'in "Leda ile Kuğu" adlı şiirindeki "belinin ür-

perişi" aynı anda hem tecavüz edenin doruk noktası hem de kurbanın yakarışıdır.

Öylesine yaygın olan şiddete dayalı ya da kanın gövdeyi götürdüğü çeşitten korku filmleri bana en aşağı zevksizlik örnekleri gibi geliyor. Daha klas bir tür olan vampir filmleri, psikolojik yüksek Gotik diye adlandırdığım bir üslubu izliyor. Bu üslup Coleridge'in ortaçağa özgü *Christabel*'i ve halefleri olan Poe'nun *Ligeia* ve James'in *The Turn of The Screw*'ü ile devam eder. Zarif lezbiyen vampir rolünde Delfine Seyrig'in başrolde yer aldığı *Daughters of Darkness* (Karanlığın Kızları–1971) bu türün iyi örneklerindendir. Gotiğin en gelişmiş örnekleri soyut ve törenseldir. Şeytan hiyerarşinin ihtişamını taşıyan bir hayat yorgunudur. Zulümle işi yoktur. Tema, tarihin yükü Batılı gücün erotikleştirilmesidir. *The Hunger* (Açlık–1983) adlı film, türünün en önemlisi olmaya aday bir eser olmasına rağmen, Catherine Denevue'un yerlerde sürünmesi ve salyaları aka aka insanların gırtlaklarını kesmesi gibi korkunç yanlışlarla heba edilmiştir. Bir noktayı açıklığa kavuşturalım. Vampirliğin esası kasaplık değildir. Tahakküm ve teslimiyet anlamında cinselliktir. Apollonca disiplinle dengelenmediği sürece Gotik dehşetin devasa bir soytarılık gösterisine dönüşmesi kaçınılmazdır. Ortalama bir korku filmi estetikten ve idealize edici olmaktan uzaktır. Onun teması sparagmos, Dionysos'un biçim–öğüten enerjisidir. Korku filmleri Hıristiyanlığın bastırdığı güçleri salıverir – şeytan ve doğanın acımasızlığı. Bu tür filmler pagan tapınmanın ritüelleridir. Batılı kişilik, hiç pes etmeden Hıristiyanlığın hiçbir zaman gömemediği ya da açıklayamadığı gerçeklerle yüzleşir. İyinin zaferiyle sonlanan korku hikâyeleri şeytanın dönüşüyle bitenlerden daha fazla değildir. Vampir gibi, doğanın da mezarında yatmaya niyeti yoktur.

Kanın gövdeyi götürdüğü âdi korku filmleri Kuzey Avrupa'ya özgü bir duyarlılığı, pürüpak Protestanlığın kendini kirletişini yansıtır. Bedenin arsızca istismarı, bana Wagner'in eserlerinde bile inandırıcılıktan uzak gelen Orta Çağın, insan ya da hayvan başlı gargoylelerine ya da peri masallarının trol ve cücelerine benzer. Akdeniz insanı çok yerinde olarak kitonyen deformasyonları Skylla gibi etkileyici kadın canavarlarla özdeşleştirir. Kuzey Avrupa'nın erkek trolleri kadınsı doğanın katı gerçekliğinden kaçış anlamına gelir. Dionysoscu sakatlıklar ya da insan bedenini kaplayan yara izleri, kabuklar ve kabartılar korku filmlerinin konusunu oluşturur. Bu filmlerdeki ucubeler yosun ya da mantarla kaplanmış gibidir. Ağaç kütükleri gibi yamru yumru, eciş bücüştürler. G. Wilson Knight'a göre; "Bizim ölüm karşısında duyduğumuz korku, en derinlerde fiziksel anlamda tiksintidir."[30] Korku filmi, kısmen Hıristiyan Batının Dionysoscu gerçeklere duyduğu gizli arzunun bir ifadesi olarak çürümüş olanı temel alır. Korku filmi, kitonyen bataklığında sarsakça ve tabii farkında olmadan

soyun kadınca matrisini arar. Doğa bozulsa da, bereketinden ve kozmik ihtişamından bir şey yitirmez. Korku filminin felsefî anlamda tamamlanmamışlığı, Hıristiyanlığın tamamlanmamışlığıyla ilintilidir. Klasik anlamda paganlığın cinsellik ve doğa hakkında çok daha kapsamlı bir bakışı vardır. Ellili yılların bilim-kurgu filmleri gibi, yetmişli yılların felâket filmleri de (örnek olarak, *The Towering Inferno*—Cehennem Kulesi) uluslararası politik gerilimler ve huzursuzlukların sorumlusu olarak görüldü. Aynı fikirde değilim. İyiliksever Rousseauculuk iş başında olduğu sürece felâket tasarımları bizi şaşırtmamalı. Cinsellik ve doğayı aşk ve barışla özdeşleştiren özgürlükçü altmışlar, yetmişlerin katastrofobik yaklaşımı karşısında geliştirilmiş Sadevari bir tepkidir. Günümüzde nükleer cehennem tasavvurunun oluşturduğu kaygılar gizli bir dinsel anlam taşır. Kıyamet korkusu bir anlamda kendine yapılan bir hatırlatma, sıkıntının zerresinin hatırlanmadığı, tüm arındırıcı terapiler ve inançlarla dolu bir dönemde kişiliğin kozmosa teslimiyetinin de bir biçimini ifade eder.

On sekizinci yüzyıl korku romanı yücenin duyusal karmaşasını miras almıştır. Yüce düşüncesi, Romalı Longinus'dan Augustan dönemine gelmiş, Edmund Burke'ün *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) adlı eseriyle geliştirilmiştir. Burke, yücenin nedeni olarak "bir dehşet ya da ızdırap tarzı"nı görür. Burke, Freud'un korkudaki cinsel tahrik edicilik fikrinin öncüsüdür: "Çok yakına gelmedikçe, dehşet her zaman zevk veren bir tutkudur."[31] Lionell Trilling, yanlış biçimde Burke'ün yücesini erillikle bağlantılandırır: "Dehşet deneyimi bir saldırganlık ve tahakküm enerjisi uyandırır."[32] Oysa, Burke'ün ifadesi yücenin erkek adanmışlarının edilgin öz-boyun eğmişliklerini açıkça sergiler. Shelley'nin "Mont Blanc"ında, doğa dondurucu bir faşistçe kuvvetle erkek imgelemini alt eder. Cinsel unsur yüceye ilişkin daha önceki kuramlarda zaten mevcuttur. John Dennis'in Longins üzerine denemesi (1704) yücenin "bizi yakaladığını ve götürdüğünü" anlatır. O, "Okurun Ruhunun ta kendisine karşı zevk veren bir tecavüzde bulunan yenilmez bir Kuvvettir". "Schiller de Burke'i izleyerek, yücede bir "patlama" ya da "titreme", "kendinden geçme"ye dönüşen bir sevinç görür.[33] Pagan bir görü tarzı olarak yüce, eril eylemden Romatik el çekişin ilk tarihsel işaretlerinden biridir. Batılı duygulanım, yücelikte ve Gotik dehşette kendisini doğrudan doğruya arkaik gecenin hayaletimsi akışıyla doğaya açar.

10
Kısıtlanan ve Kısıtlarından Sıyrılan Cinsiyet
Blake

William Blake, İngilizlerin Sade'i ise Emily Dickinson da Amerikalı Sade'tır. *The Faerie Queene* ve ona tamamlanmamış bir cevap olan *Yitirilmiş Cennet*'ten esinlenen Blake, cinsel savaşı İngiliz Romantisizminin ilk teatral çatışmasına dönüştürür. Gotik romanın daemonik dölyatakları Blake'in evrensel draması için fazla kısıtlayıcıdır. Blake, Sade ile aynı onyıl içinde, cinselliği ve kaçıp kovalayan, yakalayıp parçalayan fırtınalı doğal enerjilerin Darvinci bir döngüsüne çevirir. Romantik şiiri saygısızlıktan kurtaran savaş sonrası dönemin eleştirmenleri, bu şiirdeki rahatsız edici cinsel ve ahlâkî belirsizlikleri görmezden gelme ya da küçümseme eğilimindeydi. Örneğin, Northrop Frye'ın Blake üzerine *Fearful Symmetry* (1947) adlı öncü çalışması, cinsel özgürlüğü, bir sonraki bezgin kuşağa fazla basitleştirici ve naif gelecek bir iyimserlikle destekler. Cinsellikten ne çok şey umulmuştu, oysa cinselliğin verebildiği ne kadar az oldu. Blake'in eseri müthiş bir çelişkiyle ikiye bölündü: O, cinselliği toplumsal ve dinsel kısıtlardan özgürleştirmek ama aynı zamanda da kitonyen doğanın Ulu Ananın tahakkümünden kaçınmak ister. Eyvah, cinselliğe her dönüşümüzde dosdoğru doğa ananın karanlık kucağına geri düşüyoruz. Bir şair ve bir hakem olarak Blake'in yorulmak bilmeyen üretkenliği, erkek imgeleminin doğayı düşünürken kendini içinde bulduğu katlanılmaz tuzaktan kaynaklanır. Blake'in şiiri istikrarsızlık, ıstırap ve hoşnutsuzluğun büyük cinsellik operasıdır.

Blake, bir kâhin ve radikal olarak bütün toplumsal biçimlere karşı çıkar. Rousseau'nun uygarlığa husumetini, çok daha ileri taşır. Blake nezdinde, rol kesmenin toplumsal alanına ait olan cinsel personalar, yapay ve sahtedir. Öbür İngiliz Romantisistlerinden birçok hususta ayrılır. Onların hepsi, aşkın ilksel enerji olduğuna inanır. Oysa Blake, cinsel rollerin katılığına çözümün erdişilik olduğu görüşüne karşı çıkan tek kişidir. Blake, erdişiliği tekbencilik olduğu gerekçesiyle mahkûm eder. Onun hermafroditleri canavarcadır. Kendine yeten ve kendinden üreyen Romantik tekbencilik Blake'de kısırlaşır. Neden? Çünkü Blake her ne kadar Rousseau'nun politik görüşlerini özümsemiş ve geliştirmiş olsa da, doğaya Sa-

de'in gözleriyle bakar. Rousseau'nun cömert doğa anası, Blake'de fin-de-siecle daemonik ihtişamın kucağına atlar. Sade'in eserlerini okumuş olması imkânsızdır, ama onunla benzer görüşleri paylaşan Blake, eski çağların gizem dininin kana susamış tanrıçasını Asya'ya özgü barbarca duyusallığıyla yeniden canlandırır. Onu yenilgiye uğratmayı diler. Ama saldırısıyla onu yaratır ve gücünü teyit eder. İronik şekilde onun kulu ve resulü, ıssızlıkta duyulan sesi haline gelir. Edebiyatta Ulu Ananın Blake'deki kadar devasa ve acımasız bir zarafet içinde ortaya çıktığı bir başka örnek yoktur.

Blake, Spenser'ı izleyerek henüz tam olarak anlaşılamamış bir karmaşık sembolik psikoloji inşa eder. Blake'in temel kalıplarından biri, aynı *Faerie Queene*'deki gibi, tinsel ilerlemenin kendileri aracılığıyla takip edildiği çatışan karşıtlardır Blake'in şiirinin gelişim sürecindeki esas çatışma, insanlık ile doğa arasındaki gerilimin metaforu olan erkek ve kadın arasında yaşanır. *Masumiyet Şarkıları*'nda (1789) cinsiyetler arası çatışma henüz kendisini hissettirmese de, Rousseau'nun görüşünü ve Sade'ın tavrını benimseyen Blake'in, zora dayalı güç ilişkileri temasında bu çatışmanın ipuçlarına rastlamak mümkündür. Blake'i ilgilendiren çatışma, tekerrür, saplantı ve tecavüzdür. Blake, sadizm ve vampirliği otoriter erkek figürlere atfeder. "Baca Temizleyicisi" ve "Küçük Kara Çocuk" adlı şiirlerindeki çocuklar, fiziksel anlamda sömürüye maruz kalan ve psikolojik anlamda başkalarının insafına terk edilen çocuklardır. Onlar varlığını bilemediğimiz köleler ya da yeni ve çürümüş sanayi toplumunun masum cinleridir. Kafaları kilise ve devletin daemonik baskısıyla doldurulmuştur: "Eğer hepsi işinde gücünde olursa, kimse onlara zarar verecek değil": Yetişkinler şeytanî karından konuşma peşindedir. Beyin yıkamayla ilgili cinsellik vurgusunun en belirgin olduğu şiirlerinden birisi olan "Kutsal Perşembe"de şair, yüzlerce çocuğa Aziz Paul Katedralinde rehberlik eden, ellerinde taşıdıkları "kar gibi beyaz âsalarıyla" kır saçlı kilise memurlarını anlatır. Spenser'da âsalar, fallik sembol olan ak değneklerken, burada buz gibi soğuk zayıflığı sembolize eder. Kilise memurları sapkın, röntgenci ve dekadandır. Onlar çocukların hayat ırmağını dondurur.

Masumiyet Şarkıları'nda beyaz, cinsiyetsizleştiriciliğin rengidir. Kuzuya benzeyen baca temizleyicisi çocuk, Küçük Tom Dacre'nın ak saçları onun zamanından önce yetişkinlerin deneyimleriyle tanışmış olmasını ifade eder. Çocuk-köleler, cinsel anlamda gelişimini tamamlamış, yetişkinliği atlayarak, çocukluktan yaşlılığa geçmişlerdir. Kapitalist Monopol oyunundaki ceza kartında yazdığı gibi: "Dosdoğru Hapse gir. Git'i geçme. 200 dolar toplama." Blake'in diğer şiirlerinde de cinsel kıskançlık insanın enerjisini kurutur. *Masumiyet Şarkıları*'nda erkeğin otoritesi, gözü ve aklıyla masumları iğfal edip katleden iktidarsız Herod'tur. Toplum, âdeta

acımasız bir oğlancılık yasasına göre işlemektedir. 1789 yılında her iki cins de saçlarını pudralamayı ve peruk takmayı sürdürüyordu. On sekizinci yüzyıl, Romantisizmin gençlik kültüyle bir kenara attığı tarih ve geleneğe kaybettiği itibarını yeniden kazandırmıştı. Blake'in ak saçlı baca temizleyicisi, doğal olmayan bir düzenin âyinsel bir kurbanıdır. On sekizinci yüzyılın peruk konusundaki abartılı üslubu – kafalarındaki meyve tabağı ya da kuş yuvası biçimindeki perukları yüzünden kadınların kapılardan geçemediği söylenir – dekadansın bir işaretidir. Pudralanmış saçlar, buz ve melek zerrelerinden gelişmiş sapkın bir fantezi, masum rolü oynayan görmüş geçirmişlerin dünyasına aittir. Blake'in, yapay olarak ağartılmış çocukları fazlasıyla tecrübeli ve bilgilidir. Sarsıcı bir benzerlik, Roma imparatorluğu dönemine ait, yetişkinlere has şehvetiyle, kaçamak bakışlar atan tombul meleklerle süslü lahitlerde karşımıza çıkar. Blake'in melek yüzlü çocukları, yetişkinlerin zorbalığıyla kötü yola düşürülmüştür. Henry James Blake'in bu temasını, saplantılı bir mürebbiyenin yaşadığı cinsel karmaşayı konu edinen, mürebbiyenin hastalıklı hayal gücünün neticesinde erkek çocuğun tükenerek, bu dünyadan göçüşünün anlatıldığı *The Turn of The Screw* adlı eserinde kullanır. Blake'in ak saçlı baca temizleyicisi sömürülen sınıfın bütününü temsil eder. Ak saç, cinsel anlamda genelleştiricidir. Bunun nedeni, sömürülenlerin ahlâk dışı politik erk tarafından aşağılanırcasına kadınsılaştırılmasında yatar. Erich Fromm'a göre; "İşin doğrusu otorite için sadece iki cinsiyet vardır: Tahakküm edenler ve itaat edenler."[1] *Masumiyet Şarkıları*'nda cinsel personalar, birbirlerini yiyen nesiller olarak kurgulanmıştır. Blake'in günahsız çocukları, acımasız kadınlarca iğdiş edilen erkek kurbanların habercisidir.

"Infant Joy" [*Bebek Sevinci*], Blake'in en çok ihmal edilen şiiridir. Harold Bloom'un Blake'i konu edinen kitabında bu şiire hitaben tek bir cümle varsa da, o ve Lionel Trilling bu cümleyi Romantik edebiyat üzerine bir derleme olan Oxford Antoloji'ye almamıştır. "Infant Joy"un insanı ilk bakışta yanıltan bir sadeliği vardır:

> Adım yok benim
> iki günlüğüm daha. –
> Seni nasıl çağırayım?
> Mutluyum ben
> Sevinçtir benim adım. –
> Tatlı sevinç başına gelsin!
>
> Sevimli sevinç!
> Sadece iki günlük sevimli sevinç.
> Sana sevimli sevinç diyeceğim:

Ben şarkı söylerken
Sen gülümse.
Tatlı sevinç senin olsun.

Bilincin bebekliğine geriledik. Rousseau'nun ermişsi çocuğunu var olmaya doğru sınırı geçerken görüyoruz. Orada ne buluruz? Sınırın öte yanında ne bulmayı umuyoruz? Şefkat ve masumiyet her yandan tehdit altında. Şiir okumayı kendisinden öğrendiğim Milton Kessler'ın "Infant Joy" hakkındaki parlak tespitlerini tuttuğum ders notlarından şu şekilde yeniden kurguladım:

> "Infant Joy" insanı ağlatacak kadar kusursuz bir fiziksel özendir. Bu şiirdeki metafor çocuğun birisi tarafından ele alınmasıdır. Fakat yeni doğmuş bir bebeği elleri arasına alıp kaldıran bir yetişkin, birdenbire ve gayri ihtiyari bir biçimde onu ne kadar kolayca paramparça edebileceğinin bilincine varır. "Infant Joy"da, müthiş bir yakınlık, samimiyet ve içtenlik duygusu var. Bebeğin henüz kendi sesi yoktur. Ona büyük zorlayıcı bir güç tarafından bir kimlik verilir. Ruhun izin verebileceğinden çok daha samimi bazı sadistçe şefkat biçimleri vardır. "Infant Joy" korkutucu ve gürleyen enerjisiyle bir ayıyı andıran şairin, narin bir varlıkla yakınlaşmasını anlatan, Theodore Roethke'nin "Jane'e Ağıt"ına benzetilebilir. Ağıt şöyle başlar: "Bir sülükdal gibi, yumuşak ve nemli boynuna dolanmış bukleler."

"Infant Joy", günümüzün sorgulanmaksızın kabul gören liberal değerleri olan Rousseaucu "ilgi", "özen" ve "anlayış"taki otoritaryenliği teşhir eder. Şiirin tekinsiz diyaloğunda, George Herbert'ın homoerotik yoğunlaşmalarını işitiyorum. Onun ıssız kapalılığında, Spenservari klastrofobik kuşatılmayı sezinliyorum. "Infant Joy" *The Faerie Queene*'deki tecavüz döngüsünü sürdürür. Kaçan Florimell'in kışkırtıcı savunmasızlığını takip eden, saflığın çirkefe batması. "Infant Joy" içine Sadecı doğanın dolmak üzere olduğu Rousseaucu bir boşluktur.

Blake'in bebeğinin adı yoktur, personası yoktur. Ancak şöyle böyle bireyselleşmiştir. Infant Joy, sonrasında Blake'in bir "durum", varlık koşulu olarak tarif ettiği şeydir. İşlenmemişlik, duyarlılık ve edilgen bir savunmasızlık hali. Rousseauca çocukluk kutsanılası bir durum değildir. Duyusal deneyim, sado-mazoşizme giden yoldur. "Infant Joy" fiziksel anlamda hareketsizliğimiz, cinselliğe dönüşen kararlılık ya da daha uygun bir ifadeyle açığa çıkan cinselliktir. George Elliot'a göre; "Bütün sıradan insan hayatını her yönüyle görüp işitecek kadar keskin duyulara sahip olsaydık, bu otların büyüyüşünü, sincabın kalp atışlarını işitebilmek gibi olurdu ve sessizliğin ötesinde yatan bu kükreyişler yüzünden ölebilirdik.

31. William Blake, *Tanrı Âdem'i Yaratıyor*, 1795.

Neyse ki böyle değil ve içimizdeki en kavrayışlılarımız tıka basa aptallıkla dolmuş halde dolaşıyor."[2] "Infant Joy" kişiler ile varlıklar arasındaki engeli ortadan kaldırır. Eliot, algıda kusursuz bir açıklık, kabına sığmayan duyumsal bir süreklilik tahayyül eder. Şiirin egodan arındırılmış sevecenliği, bilinçsizce dizginlediğimiz Kessler'daki baskın gücün duyumsallığını harekete geçirir. Duyuları keskinleştirmek onları tutuşturmak anlamına gelir ki, bu noktada işin içine sadizm karışır. Rousseaucu duyarlılık ve ilgi otomatik olarak karşıtına kayar.

"Infant Joy", Spenser'ın kadınlığının doğanın içinde temizlenerek açılmış bir alan şeklindeki manevî boşluğuna sahiptir. Kristal dişlerle donanmış bir yeraltı mağarasının sakin merkezi gibidir. "Infant Joy"da yırtıcı bir varlık, Blakevari bir kaplan beklemededir: Okuyucu. Edebiyattaki en tekinsiz şiirlerden biridir bu. Görünüşte son derece narin ve saydamdır oysa geride uğursuz ve manyakça bir şey saklar. "Infant Joy"da güçlü bir biçimde âyinseldir. Kessler, ondaki bu âyinselliği "özen" diye adlandırır. Şiirin hipnotize edici tekrarları, içindeki cinin ortaya çıkmasını sağlamak için bir lambayı ovmak gibi, bir yatıştırıcı jestler silsilesidir. Şiir aslında, okuyucuda saklı karanlık gücü açığa çıkaran tılsımlı sözcüktür. "Infant Joy" deamonikleştiren bir şiirdir: Okuyucuyu bozguncu, döngüsel doğal

sürecin içine çekerek, onu daemonikleştirir. Okuyucuyu bir sadiste dönüştürerek, onun kendi ahlâkına ve iyiliğine duyduğu inancını sarsar. Blake "Merhamet, Acıma ve Huzur"u hor görür. "Infant Joy", Rousseau'nun parodik bir eleştirisidir. O da, Blake'in baca temizleyicisi şiirleri gibi, toplumun, meşruiyetini kendisinden alan muhafızlarının baskıcı ataerkilliğini mahkûm eder. Sevginin her tür biçimi bir iktidar beyanıdır. Özgecilik ya da kendinden feragat etmek diye bir şey yoktur, yalnızca tahakkümün getirdikleri söz konusudur.

"Infant Joy"nin psiko-seksüel deseni *havada asılı kalmaktır*. Havada asılı kalmak anlatıcının bebekle, okuyucunun şiirle kurduğu ilişkidir. Hemen yakında dolanan kötülük Blake'in suluboya tablosu *God Creating Man*'de [Tanrı Adem'i Yaratıyor] (*Resim 31*) tasvir edilir. Blake'in zorba Yehovası kanatlı Urizen, çarmıha gerilmiş ölüyü andırırcasına boyluboyunca uzanan Âdem'in üzerine âdeta abanırcasına havada asılı kalmıştır. Tanrı, Prometheus'un ateşini çalan bir vampirdir. Resim, doğal olmayan, eşcinsel ve sado-mazoşist bir cinsel eylemi tasvir ediyor. Eleştirmenlerin midesi Blake'teki bu sapkınlıkları kabul edemezdi. Havada asılı kalmak aynı zamanda duygusal ve cinsel bir problematiğe işaret eder. Sabaha kadar "tezayaklı ve parmaklarının ucunda gidip gelerek" gezindiğini hayal eden Geç Romantiklerden röntgenci Walt Whitman'da benzer bir motif görülür. "Açık gözleriyle uykulu gözlerin" üzerine eğilir; çocukların belli belirsiz nefes alışını dinler; acı çeken ve huzur arayan ruhların üzerinde ellerini "dolaştırarak, onları yatıştırır." Başka bir yerde beşiği örten tülü kaldırarak, "uzun uzun bebeği seyreder" ve "usulca" başına üşüşmüş sinekleri kovar (*The Sleepers; Song of Myself*, 8). Wordsworth, Westminster Köprüsü'nden bakarken kentin uykuda olan sakinleri yalnızca ima edilirken, Whitman'ın uyuyan bedenleri sıcak duygular uyandırır. Whitman'ın her şeyi içine alan Rousseauvari sevgisi, gördüklerinden tahrik olan bir zorbalıktır. Şairin bakışı her şeyi görürken, onun bakışının nesneleri bir düşünce ya da kimlikten yoksun, edilgen ve tehlikelere açıktır. Whitman'ın uyuyanlara yakınlığını belirleyen, onların bilinçsizlik halleridir. Onları tanrısal hazzın kadınsı nesnelerine dönüştürür. Romantik aşk – bütün aşklar – cinsellik ve iktidar demektir. Yakınlaşarak birbirimizin hayvanî aurasının bir parçası haline dönüşürüz. Orada bulduğumuz, hem kara hem de beyaz olan tılsımdır.

Whitman, psişik alanını ihlâl etmekle uyuyanlarının ırzına geçer. Wordsworth de, yeniyetmeliğini bir ceviz korusunun "acımasızca talan edilişi", Spenserca bir "harap edilmiş çardak" olarak ayrıldığı "bâkir bir sahne" olarak hatırlar. Kişiye ya da haneye tecavüz, her zaman bilince çıkmamış erotizmi temsil eder. – Aklın, bedenin yatak odasının ya da doğanın kutsal mekânı – Temenosu delmek daima tahakküm ve kirletme an-



32. William Blake,
Infant Joy,
Masumiyet ve Denevim Şarkılarından,
1794.

lamına gelir. Blake'in "Infant Joy" tecavüz güdüsünü harekete geçirir. Onu okurken, deneyimin yasaklı bölgesinin bir kenarında asılı kalırız. Nefesimizi tutarız. Yetişkinlere özgü kabalık ile bebeğin şiirde imâ edilen dokunuşla erotik hale getirilen narinliği arasındaki estetik çelişkiyi hissettiğimizde tedirgin oluruz. Sapkınlığın aşamalarını el yordamıyla yoklayan bebek, durumundan hoşnut bir edilgenlik içinde olan Blake'in Beulah'ına benzer. Bebek kördür. Ama biz, saldırganca görürüz. Görüşümüzün açtığı çığır boyunca sarsılmaz irademiz tökezleyerek yürür.

Kör aklık ile saldırgan göz arasındaki aynı diyalektik, gürültücü yamyamların şairin ipeksi bir parlaklık verdiği "nefis et"ini incelemek üzere uyuyan Serena'nın üzerine eğildiği *The Faerie Queene*'de de gerçekleşir (VI.viii.36–43). Blake'in şiirinin kaynağı bu olabilir mi? "Infant Joy"ndeki ihlâl, mahrem, korunmasız, titrek ve ıslak olanın teşhiri anlamına gelir. İki günlük bir bebek cinsel bakımdan pek farklılaşmamıştır. Rahimdeki belirsizliğini hâlâ korur. "Infant Joy" bizi biyolojik anlamda temel olanla yüzleştirir. Blake'in bilinçsiz bebeğinin yalınlığı neredeyse hücreseldir. Aslında şiir protoplazmik yaşamın tek hücresidir. "Infant Joy" fizyolojik bir gizemin örtüsünü kaldırır. Melville'in *Tartarus of Maids* ya da Leonardo'nun fetus çizimlerinde yaptığı gibi, benzer kadınlara özgü bir alana nüfuz etmişizdir. Bunun en açık örneği, Blake'in kendi şiiri için çizdiği desendir: Bebek havada duran annesinin kucağındadır ve her ikisi de devasa bir çiçeğin kıvılcımı andıran ağzı – Blake'in yağmacı doğası – tarafından yutulmuştur (*Resim 32*). Demek ki, bebeğin zayıflığı, baca temizleyicisinin esaretinin bir versiyonudur. Dölyatağına benzeyen "Infant Joy" kadın bedeninin, doğanın organik makinesinin cerrahî müdahaleyle açılmasıdır. "Infant Joy" mütecaviz şairin gizli cinsel suçudur. Bu şiirde, insanlığın "bebesi"nin bir cerrah ve işkenceci olan yaşlı doğa anaya sunulduğu, Blake'in sadizmi kuşku götürmez *Mental Traveller* dört gözle beklenir. *The Mental Traveller,* "Infant Joy"nin oto-

riter manipulasyonlarına gerçek anlamını verir. Blake, Rousseau'yu düzeltir: İnsanlar zincire vurulmuş olarak doğarlar ve anadan doğma bedenlerimizin kaderinde avuntu, cinsellik ve acı yaratmak vardır.

Songs of Experience'de (1794) "Infant Joy" cinsel olgunluğa doğru ilerler. Blake'in "Infant Joy"a cevabı, "Bebek Keder" değildir. Cevap, "The Sick Rose" (Hasta Gül) ile gelir. Burada Blake'in bebeğini sarmalayan Spenservari kuşatma, Rousseau'dan Sade'a çark eder:

Hastasın ey gül
Uluyan fırtınada
Gece kanatlanan
Görünmez kurt

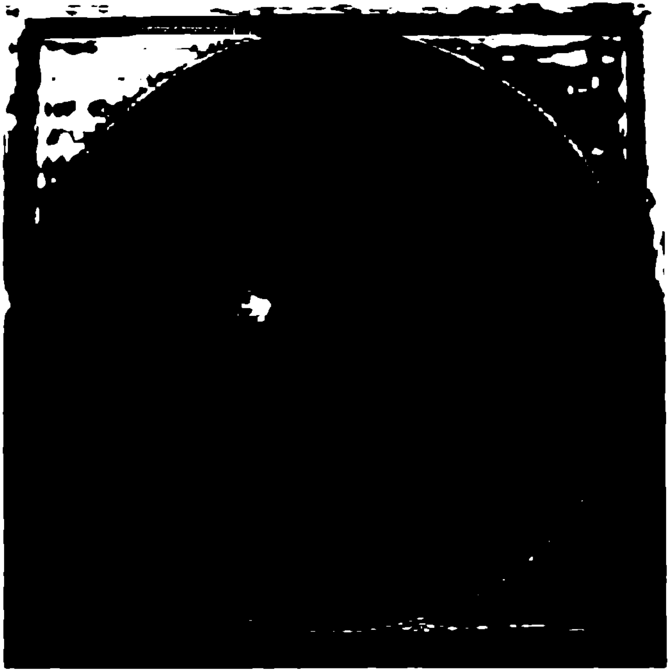
Senin kızıl sevinçten
Yatağını buldu
Ve karanlık gizli aşkı
Şimdi senin canını alıyor

"The Sick Rose", Spenser'ın cinsiyetlerin savaşıyla tarumar edilen Mutluluk Çardağı'dır. Spenser'm sürekli kaçan Florimell ile alaya aldığı kaçan kadın-kovalayan şeklindeki alışıldık edebî tema, içkin husumetini açığa vurur. Kadınların çapkınca kışkırtıcı kendini gizleme sanatı, erkeğin yaklaşımının ırza geçme biçimini alması gerektiği anlamına gelir. Fallus, ölümün elçisi, yağmacı kurdun kendisi olur. Geri çekilme ve gizlenme Blake'de her zaman olumsuz bir anlam içerir. Bu şiirde de, kısmen kendisini geri çeken gülün sanrısı olarak sadistçe saldırıyı kışkırtırlar. Narsisist gül, anlaşılmaz bir ruh hali içindedir. Kadın cinsel organları geleneksel olarak, Orta çağda Meryem'in Mistik Gülü'nden, bir rock klasiği olan "Sally, Go Round the Roses"a kadar çiçeklerin gözdesiyle sembolize edilirdi. Blake tekbenciliği, kadın cinselliğine bir tehdit olarak algılar. Gülün zarafetinde korku, utanç ve kibir bir aradadır. Onun taç yapraklarıyla kendisini çoğaltır. Gülün "kızıl sevinç yatağı", eleştirmenlerin de üzerinde görüş birliğine vardığı, mastürbasyonun verdiği haz anlamına gelir. Blake'e göre, gülün kendini bütünlemesi sapkın ve kısırdır. Gül, doğada bütünlüğün ve birliğin olduğu her yere bölünmeyi getiren cinsel anlamdaki bir ayrımcıdır. Bu, Blake'in kehanet kitaplarındaki tekbenci hermafroditlerinin ilk versiyonudur.

Blake'in otuzbirci gülü, kişinin kendi kendine yönelik cinselliğinin bir evrendoğum yöntemi olduğu Mısır'da başlamış bir geleneğe aittir. Blake, cinsel anlamda mahrem dünyayı bir hapishane hücresi olarak görür. Gül hastadır, çünkü o, cinsel birleşmenin kimliğini kurutup yok ede-

ceğini sanır. Şiirdeki gizli ikiliği yaratan, Blake'in cinsellikle ilgili çelişkili yaklaşımıdır. Kadınların kendine yeterliliği karşısında erkeklerin korkuya kapılması mitoloji ve kültüre hiç de yabancı değildir. Doğanın gece fırtınasıyla yerle bir ettiği kadın değil, erkek kimliğidir. Kadının özerkliğinin etkileyiciliği, Blake'in gül şiirindeki izleğini zekice sürdüren Ingres'in, *The Turkish Bath*'ında sade bir üslupla resmedilir (***Resim 33***). Ingres'in tablosunun tuhaf bir yuvarlaklığı vardır. Çiçeğin taç yapraklarını andırırcasına ve âşıklar gibi birbirlerine sarılmış, etine dolgun, çıplak kadın topluluğu, seyrettiğimiz paganvari bir gözetleme deliğine dönüşmüş, yuvarlağımsı gülden bir pencere ya da Madonna büstüdür. O, Asyalılara özgü ateşli müstehcenliğiyle yılanbaşlı Medusa'dır. Blake, cinselliği toplumdan bağımsızlaştırmaya çalışırken, dönüp dolaşıp ulaştığı yine kadın cinselliği olur. Kadını "mahrem" kılan yalnızca dönemin saraylı geleneği değildir. Doğa, kadın bedenini, sado-mazoşizmin damgasını taşıyan gizemli dinin tanrısallık atfettiği, görülmezin mağarasına dönüştürür.

Müphem "The Sick Rose" Blake'in daha önce yazmış olduğu *Thel'in Kitabı*'ndaki (1789) cinsel iddiaları doğrular. Bir bulut, bâkire Thel'e, "kurtların yemeği" olduğunu söyler: "Yaşayan her canlı, / Ne yalnız, ne de bir tek kendisi için yaşar." Karşılıklı ilişkilerin uyumu: Doğa. Kadın doğasının tahakkümü konusunda zaten kafası karışık olan Blake, bu Budist yaklaşımı daha fazla sürdüremez. "The Sick Rose"de Thel'in kurtları, gelişim döngüsünü taklit eden, fallik uhrevî habercilerdir. Blake'e göre tek başına ve bir tek kendisi için yaşayan varlık hastadır, çünkü o enerjiyi yaratan, karşıtların çatışmasını reddeder. Thel'in kitabı, onun koltuğundan kalkıp, çığlık çığlığa hızla doğduğu yere koştuğu histerik bir geri çekilmedir. Blake, Milton'ın Comus'unun koltuk bağımlısı bâkiresi ile Spenser'ın cümlenin ortasında kayıplara karışan Belphoebe ve kaçak Florimell'iyle birleştirir. Blake, bekâreti sapkın bir fetiş olarak görür. Thel'in cinsellikten kaçınmasının, doğurganlıktan sapan çocukça bir tavır olduğuna ikna olmak ister gibidir. O halde Blake'de iffet, Spenser ve Shakespeare'de tamamen tinsel bir bütünlüğü ve zoru temsil eden iffettin karşıtıdır. Sade için olduğu kadar, Blake için de iffet, doğal olmayan ve enerjiyi öldüren bir durumdur. Bununla birlikte Blake, kendisi de hasta bir gül olan Thel'i, cemaate uyduğu takdirde iyileşeceği konusunda ikna ederken, hepsi de evlilikle sonuçlanan komedilerin yazarı Shakespeare'e, inzivayı düşsel bir ideal olarak gören çağdaşı Romantik şairlerden çok daha yakındır. Cinselliği toplumla uyumlulaştıran Shakspeare, Blake'in yüzleştiği sorundan Rönensansa özgü bir kaçışla kurtulur. Toplumu saf dışı edip, cinselliği geri kazanmaya çalışan Blake, kendisini Leonardo'nun çorak peyzajında bulur. Cinsellik için kazandığı her bir metrekare, doğa ananın kilometrelerce uzunluktaki ıssız topraklarında kaybolup gitmiştir.



33. Jean-Auguste-Dominique, *The Turkish Hamamı*, 1862.

Blake'in "Londra"sı, Emily Dickinson'ın "Our journey had advanced"i gibi epik akışına benzeyen nadir lirik şiirlerden biridir. İbrani kâhin, Rousseau'nun sesiyle lânetlediği modern Bâbil'de dolaşır. "Londra"da kilise ve saraylarla temsil olunan kurumlar, bireyleri baskı altında tutarlar. Onların gayri şahsi duvarları baca temizleyicisinin feryadına, askerin iç çekişine kulağını tıkamıştır. Blake için binalar toplumun soyut, mekanik ve ruhsuz yüzleridir. "Londra", kent mimarisinin muhteşem yapılarını ifadesiz, meşum taş anıtlar olarak gören yeni ve radikal bir görme biçimini ifade eder. Blake, günümüzün camdan ve betondan yapılmış, yavan bir kafes görünümü veren modern kentinin ruhsuz gece hayatını, Baudelaire ve Kafka'dan önce görmüştür. Toplumun acı içindeki yoksula kayıtsız kalması onu siyaha boyamıştır. Blake'in kilisesi, üzerine ahlâksızlığın, hiç çıkmayacak isin sindiği riyakârın biridir. Gökyüzünden bir veba gibi yağan kan kırmızı yağmurla birlikte rüzgârın sürüklediği, uzaklarda bir yerlerde, bir savaş meydanında ölmek üzere olan bir askerin son nefesi, puslu Londra'ya ince bir yağmur gibi düşer. Katledilen faili meçhuller saray-

ların duvarlarına kandan kanıtlar bırakır, burada aynı zamanda Firavun'un ve İngiltere'ye sıçrayan Fransız terörünün de izi kalmıştır. Kent ağlar, ama kendi gözyaşlarına yabancıdır. Kilise ve saray donmuş ya da taşlaşmış bir yüzdür. Ruhsuz taş duvarlar, Blake'in kehanet kitaplarında "azalmanın sınırı" diye tarif ettiği şeydir. Eğer sarayın yüzü ya da cephesi kurbanlık koyunların kanıyla damgalanmışsa, o halde şiir Veronica'nın yüzünü örten, acı çeken yüzlerin izini taşıyan bir peçedir. Damlayan kan İsa'nın kanıdır çünkü sanayi toplumu gayri Hıristiyan bir toplumdur. George Herbert, "Kurtarıcımızın ölümü kana buladı, / Yüzlerinizi," der. Hıristiyan merhametini yitirmiş olan modern Londra, tinsel anlamda ölüdür.

Blake'in soğuk-duvarlı kent-suratları elbette cinsiyetsizdir. Onlar, Emily Dickinson'daki temsil ettikleri zamanın hükümdarlığının kilise, devlet, baba ve ölüm tarafından desteklendiği merhametsiz saat-suratları haber veren cinsiyetsiz personalardır. Blake'in kilisesi ve saray duvarları kendinden zırhlı kireçlenmiş yapılardır. Onun "İnsan Biçiminin Tanrısallığı", bireylerin ihtişamının, bayağı ve ruhsuz dev yapılar olan kurumların altında kalmasıyla yok olup gider. Kentin yapıları Romantik erdişinin bir biçimi olan üretilmiş nesnelerdir. "Londra"nın mantıksal olarak ulaştığı son, frengili bir fahişeye dönüşmektir, çünkü o saygın bir toplumun sürgün edilmiş cinselliğinin yükünü taşıyabilir. Cinselliği gözden uzak ve ticarî olduğu için hastalıklıdır. Blake'in fahişesi, gece çökünce, avlanmak ve yaşamını sürdürebilmek üzere kente dönen bir sürgündür.

Blake'in fahişeler hakkındaki düşüncelerinden biri: "Karımda arzulayacağım / Fahişelerde daima bulduğumdur / Tatmin olmuş arzunun yüz çizgileri." Taş tabletler, taştan suratlar. Blake, dinin cinselliği ezmesinin, sefâlet ve riyakârlığa neden olduğuna inanır. Alt sınıftan fahişeler, o zaman olduğu gibi şimdi de, "adaba uygun" orta sınıf bir evlilikten kaçmak isteyen erkeklerin tesellisi olurlar. Erkeklerin peşine geceleri düşülür, gündüzler bu iş için uygun değildir. Blake'e göre fahişe de, sömürülen çocuklar ya da askerler gibi bir kurban ya da günah keçisidir. O "Londra"nın sembolik anlamda ezilen üçüncü kişisidir. Farklı bir açıdan bakarsak şiirin üçüncü kurumudur. Toplum dışına itilmiş fahişe, sosyete orospularının çağı olan on dokuzuncu yüzyılda sırtında taşıdığı evine yeni bir biçim vermek zorunda kalacaktır. Blake, fahişenin de bizden biri olduğu gerçeğini ilk fark eden sanatçıdır. Paris'te bir yüzyılı aşan bir süreçte, sanatçılar ve fahişeler birlikte yaşamışlar, topluca nikâh kıymışlardır. Zola'nın *Nana*'sında (1880) sosyete fahişeleri toplumsal hiyerarşinin en tepesinden hükmediyordu. Kilise, saray, fahişe: Blake'in bu dizini aslında, nefretle baktığı, Ulu Ananın fahişeliğinin bir ritüele dönüştüğü Asya tarzı tapınağı akla getirir. Fahişe, bir önceki dörtlükte erkeğin kanını emen bir vampir olduğu için mi "gençlikle doludur"? "Londra"nın "zifirî sokakla-

n" toprak ananın, Icaran imgeleminin sıvışmaya çalıştığı labirent misali bağırsaklarına benzer. Şiir, eski zamanlara ait arketip, düşmanca mimarinin modernist panoramasıyla bir araya getirir. Benzer bir kombinasyon, zorba babanın puslu bürokratik labirentleriyle, feragat eden ananın döl yatağına benzer odaları arasında gerçekleşir. Emily Dickinson'ın en güzel şiirlerinden birinin esin kaynağı olan, Blake'in "evliliğin cenaze arabası" ölüme meyilli bedenlerimizi sürüyen at arabasıdır. Her yerde ve her zaman olduğu gibi, Blake'in şiirinde de son söz, hem rahim hem mezar olan toprak anaya aittir.

The Mental Traveller'de (Zihinsel Yolcu) Blake, "Londra"nın epik çelişkisini fırtınalı doğanın açık havasına taşır. Bir zamanlar Rousseaucu bir ilgiyle yaklaştığı kurumlar artık ilgisini çekmez. *The Mental Traveller*, Blake'in bir zamanlar her iki taraf için de tatminkâr bir cinsellik anlayışına dayanan, romantik ilişkiyle dize getirmek istediği bu zorlu doğa problematiğini tanıması anlamına gelir. Kanımca bu şiirdeki sado-mazoşizmi, Blake'in günümüzde hiçbir eleştirmenin kavrayamadığı biçimde, *Faerie Queene*'deki dekadan vahşilikleri anlamasıyla açıklayabiliriz. *The Mental Traveller,* Sade yapımı şiirdir. Dilin keskin berraklığı belirgin bir biçimde modern ya da Geç Romantiktir. Blake Rousseau'yu fazlasıyla aşmıştır. Coleridge'in Wordswoth'ü düzelteceği gibi, o da kendisine cevap verir. Bloom'un *The Mental Traveller* hakkında görüşleri şöyledir: "Şiirdeki tüm erkekler, insanlığın, kadın ve erkeğin bir arada olduğu tek bir insandır. Tüm kadınlar da, insanlığın tecridi anlamına gelen doğadır."[3] *The Mental Traveller,* Sadegil bir aşk ve cinsellik eleştirisidir. Blake'in cinsel personalarının cinsiyetlerinin dramatik olarak kendi başlarına ve kendiliğinden otoriter olduklarının kabul edilmesi gerektiğinde ısrarlıyım.

The Mental Traveller, saplantılı zafer ve yenilgi ritimleri içinde saldıran ve geri çekilen bir erkek ve bir kadın figürü tarafından gerçekleştirilen bir cinsel yamyamlık döngüsüdür. Bir erkek bebek "Yaşlı bir kadına" verilir. Kadın bebeği bir kayaya başaşağı asar, başının etrafına demirden dikenler bağlar, ellerini ve ayaklarını deler ve "soğuğu ve sıcağı hissedebilmesi için" kalbini deşip, çıkarır. "Kadının parmakları her bir siniri yoklar." Bebeğin "haykırışları ve çığlıklarıyla" beslenir ve "bebek yaşlandıkça o gençleşir." Ardından döngü tersine döner: "[Erkek] kelepçelerini söküp, atar / Ve kendi zevki için onu bağlar." Şiir kalbin küt küt atışıyla ilerler. Blake'in güç ile zayıflık arasındaki salınımları, ters yönde hareket eder – Yeats'in tarihsel sarmallar kuramının kaynağı. Blake'in kadının sadistçe gerçekleştirdiği bütün eylemler, gelecekte kendi çekeceği işkencelerin

kapısıdır ve aslında bu işkencelerin yolunu açan karanlık bir âyindir. Şiir baştan sona bir ritüeldir. Onun sistematik eziyetler dizini, Sade'ın *Sodom'un 120 Günü*'ndeki sıralamayı andırır. Sade gibi Blake de, Frazer'ın antropolojik sinkretizminin habercisidir. *The Mental Traveller,* Ulu Ananın kanlı âyinlerini yeniden yaratır. İnsanlığın nihaî arenası toplum değil, doğadır. O, rock'ın en muhteşem liriklerinden biri olan, The Rolling Stones'un "Jumpin' Jack Flash"ine hayat verecektir.

Blake'in yeni doğmuş bebeği dosdoğru kendi çarmıhına gider. Masumiyet deneyimle mahvedilir. Madonna bir acuzeye dönüşür. Asi Orc yaşlanarak, zorba Urizen'e dönüşür. Blake, sadizmiyle piri Rousseau'ya ihanet eden Fransız Devrimi'nin ahlâkî çürümesinden ders çıkarmıştır. Bebeğin çektiği eziyetler Prometheus, İsa ve Loki'nin çektiklerini akla getirir. Blake gözüpek bir biçimde klasik, Hıristiyan ve Nordik mitolojileri, Hıristiyanlığı diğerlerinden üstün tutmadan bir arada ele alır. Rousseau, Goethe ve Kleist'ta gördüğümüz, ıstırap içindeki mazoşist erkeklere Romantisizmde sıkça rastlanır. Burada bebek, eğitimi için acımasız bir öğretmene teslim edilir, tıpkı Akhilleus'un bir at-adama verilmesi gibi. *The Mental Traveller*'daki cadı, on dokuzuncu yüzyıl yazınının ilk kötü kalpli mürebbiyesidir. Bebeğin eğitimi ya da *Bildung* acımasızca fizikseldir. Blake, Freud'dan önce bedene zihni yerleştirmiştir. Onun eski bir şiiri olan "Tirzah'a doğru"da cadı ile anne aynı kişidir: "Sen benim Ölümlü tarafımı doğuran / Zalimlikle yoğurduğun Kalbimi, / Ve sahte, kendini kandıran gözyaşlarınla, / Burun deliklerimi Gözlerimi ve Kulaklarımı bağladın." Bedenin dokusunu ören doğa, doğduğumuz anda bizi kefeniyle kuşatır.

Bebeği beş duyusundan başaşağı asan cadı, "onun feryatlarını altından kaplara doldurur". O altından yapılma kupa, buz gibi arketipikdir. İsa'nın yediği son akşam yemeğindeki kupaya benzer, bâkirdir ve vajinaldir. Thel'in altın çanağı, onun kendisini muhafaza edişini temsil eder. O, "Londra"nın duvarları gibi ahlâken taşlaşmış organik olandır. Cadının altından kupaları, onun özsaygısını ve kendisini tanrısallaştırmasını ifade eder. O, The Sick Roseün cinsel tekbenciliğidir. Zehirli kupa: Bâbil Fahişesinin elinde tuttuğu, zinayla kirletilmiş altından bir kupadır. Loki'nin karısı, asılmış bedeninin tepesinde sallanan yılanın zehrini doldurur. Blake'in cadısı bebeklerin kanını içmek için pusmuş bekleyen bir vampirdir. "Londra"da, Blake'in, mucizevî bir biçimde sesi görüntüye, iç çekişleri ve feryatları akan kana dönüştürdüğünü gördük. *The Mental Traveller*, altın kupaları insanlığın acılarıyla dolu dörtlüklerdir.

The Mental Traveller'ın başlangıcında kadının erkek üzerindeki egemenliği geri dönülmez biçimde tamamlanmış gibi gözükür. Bebek, bir kadın olan İlk Hareket Ettirici'nin keyfine göre biçimlendirdiği edilgen maddedir. Kadın bebeği sadist dokunuşlar aracılığıyla tanır. Normalde, ka-

dm bedenleri, erkekler tarafından çalınan telli çalgılardır. Buradaysa doğa ana kendisi için kasvetli müzikler çalan bir harp virtüözüdür. Erkek, çektiği acılar sayesinde, "Infant Joy"daki bebekte henüz ortada olmayan kimliğini kazanır. Doğanın biyolojik otoritaryenliğiyle cinsiyeti güçlenir. *The Mental Traveller* beklenmedik cinsel değişimlerle ilerler. İlki, yaşlı cadının bir "gencin kanıyla" bir bâkireye dönüştüğü pietàdır. Sırası gelince, oğul-âşığının yasını tutmakta olan Ulu Ana'nın kendisinin sırtı yere getirilir ve eli kolu bağlanır. Şimdi de erkek kadının mazoşist kırılganlığının tadını çıkarır. Cinsiyet, *The Mental Traveller*'da bir anda parlar ve gözden yiter. Doğanın yasası olan tahakküm ve teslimiyet, şiirin yapısını oluşturur. O, Kleist'ın *Penthesilea*'sına benzer bir seyirde ilerler. *The Mental* Traveller'ın kareografik bir âyinselliği vardır. Ev sahibinin balo salonundaki dansı yönetmesinin bir parodisi gibidir. En nihayet yeniden okumak üzere şiirin ilk dizesine geri dönmeye zorlanırız-Joyce'ın *Finnegans Wake*'te kullandığı bir mecaz. *The Mental Traveller,* doğanın döngüsünü tekrarlayan bir uroboros'tur. Bir cinsiyet diğerini tüketir.

Blake'in *The Mental Traveller*'ı, cinselliği, uygulayıcılarının maskelerini sıralı biçimde değiş tokuş ettiği barbarca bir âyinsel temsil olarak tasvir eder. Şiir, bastırılmış olanın gösterişli bir biçimde dönüşüyle ivme kazanır. Kadının tahrik edici firarı şiir ilerledikçe tekrarlanır. O, *The Faerie Queene*'den uyarlanan imgeler biçiminde, kendi ektiği korkuların korusundan uçarak geçen bir geyiktir. Onun işveli "Sevgi & Nefret sanatları", saray aşkını konu alan şiirlerden esinlenmiştir. Cinsiyetler arasındaki mücadelenin içinde doğuyoruz ve bu savaşı sürdürmeyi öğreniyoruz. Konunun temsil ettiği arzuya düşünsel bir derinlik katan, Petrarcacı aşkın teatral personalarıdır. Blake'e göre çoğul personalar, katıksız aldatmacadan başka bir şey değildir.

The Mental Traveller'ın ilk sahnesi, sadomazoşist bağlamasıyla çarpıcı bir endüstriyel karaktere sahiptir. Acuze, dehşet verici görevini bir iş adamının ve işletmecinin etkililiği ve azmiyle yerine getirir. Kaya, Blake'in başka şiirlerinde de yer alan bir imge olarak, bir işkence tezgâhı ya da bir örstür. Hepimiz, doğa ananın çekiciyle dövüldüğümüz bu örsün üzerinde yatıyoruz. Doğa, bir fabrika, insanları birer robot haline getiren şeytanî bir değirmendir. Kalbi yerinden çıkarılmış bebek, yalnızca İsa'yı değil, Spenser'ın "çelik adamı" robot Talus'u da andırır bir şekilde demirden dikenlerle kaplıdır. Blake, *The Faerie Queene*'in tablosunda Talus'u başında, dikenli bitkilere benzer uçları keskin metal parçalarıyla tasvir eder. Koparılmış kalbi ve kafasıyla, kendisine dayatılan edilgenliğin ezdiği erkekliğiyle bebek, cinsiyetsizleştirilmiş bir nesneye indirgenir.

The Mental Traveller'ın ürkünç açılışı, iradenin kadınca zaferini ilân eden küstahça bir büyü tekerlemesidir. Şiirde cinsel döngünün sonlanaca-

ğına ya da aşılabileceğini imâ eden hiçbir şey bulamıyorum. Eleştiri, *The Mental Traveller*'a gereğinden fazla felsefî derinlik atfetmiş ve onu Romantiklerin pek ender amaçladıkları şekilde ahlâkileştirmiş ve didaktikleştirmiştir. Şiirdeki yoğun psikolojik dram duygusu göz ardı edilecek gibi değildir. Blake, cinsellikle ilgili gerçeküstü görüntü tekniğini benimser. *The Mental Traveller* bir baştan savma ritüeli, çelişkinin dışsallaşmasıdır. Blake, acımasız cinsellik döngüsünü sonsuz bir hareket gibi kurduktan sonra, kendisini yıkmak üzere uzanın içine fırlatır. Şiir, döngüsel bir sihirdir. Bununla beraber dışsallaştırmanın yetersiz kaldığı durumda, Blake aynı temaya tekrar tekrar dönmek durumunda kalır. Şiirleri epik düzeyine ulaştığında sanki tema yerli yerine oturacakmış gibi Blake, onları uzattıkça uzatır. Bir türlü oturmayan tema, evrensel kadınsı güçtür. Sade ve Blake'in sado-mazoşist sistemleri, Rouseau'nun annelik atfettiği doğanın çürütülmesi üzerine kuruludur. Blake'in uğursuz kadınlarının korkunç enerjisi, Goethe'nin kuluçkaya yatmış Analarının ürkütücü sessizliğidir. On dokuzuncu yüzyıl Romantik edebiyatı ve sanatına hükmeden femme fatale'dır. Blake bu durumu öngördüğü için onu engellemeye çalışır. Blake'in doğa anaya karşı verdiği mücadelede, onu, çok da fazla zihninden uzaklaştıramamış olması ve ölümsüzleştirmesi ironik bir durumdur. Doğa karşısındaki edimlerimiz bizi doğaya bağlar. Blake'in daemonik şiiri, cinselliğin üzerine, hiçbir zaman dağılmayacak kara bulutları toplar.

"Billur Kulübe", *The Mental Traveller* gibi 1863'e dek yayımlanmadı. Bu yüzden, Romantik cinsel imgelemin derin yapısını ortaya koyuşlarıyla dramatik biçimlerinde bu iki şiir her ne kadar birbirilerine öylesine benzeseler de, Keats'in "La Belle Dame Sans Merci" adlı şirinini etkilemiş olamaz. "Billur Kulübe"de anlatıcı, kadının tuzağına düşmüş erkek kurbandır. Doğal ortamda gönlünce eğlenirken bir bâkire tarafından ele geçirilir. Bâkire onu bir "kulübeye" kapatır, "altından bir anahtarla" kapısını kilitler. Altın, inci ve kristalden yapılmış kulübenin "ufacık ve pek sevimli bir Ayın aydınlattığı Gecenin" altında "bir Dünyası" vardır. Altın kupa, altın çanak, altın kulübe. Vajina bir tecrittir. Anahtarıysa, kadının hermafrodit bir bütüne ulaşmak adına erkekten çaldığı penisidir. Cinsel anlam yüklü anahtarlar, Goethe'nin Faust'unda olduğu gibi Milton'ın *Comus*'unda geçer. Blake'in altın anahtarı, Vergil'in kitonyen dünyaya girişinin garantisi olan altından bir daldır. Altın aynı zamanda erkeğin narsisizmini temsil eder. Başka bir şiirinde Blake cinsel güç sembolünü, Kutsalların Kutsalı'na, diğer bir ifadeyle vajinanın kutsal tapınağına ayak basan "muhteşem Yüce Rahip'le karşılaştırır.

"Billur Kulübe" erkeğin tasadan uzak yaşadığı çocukluğunun, şüphe

ve korkunun ulaşamadığı bedende geçirdiği hayatın tasviriyle başlar. Cinselliğe adım atmasıyla doğaya duyduğu güveni yitirir. Yeterliliğe doğru açılan bu yeni dönem çok şey vaad etse de, aşağılayıcı bir yanı vardır. Kendisini bir kuş ya da kelebek gibi kafese kapatan bâkire, bir koleksiyoncu ya da cinselliğe dair numunelerin toplandığı müzenin bir uzmanına benzer. O, domuz ağılının başındaki Kirke ya da erkek hizmetkârların efendisi Omphale'dir. Bâkire'nin hesabı dekadandır. Sade, Poe ve Huysmans meraklısı asil, Geç dönem Romantik koleksiyoncularına benzer. Billur Kulübe, okunmuş ekmekleri ya da azizlerin kemiklerinin saklandığı bir kutsal emanetler muhafazasıdır. Donne'un aziz mertebesine yükselmiş âşıklarının küllerinin birbirine karıştığı şiir ve kap, "özenle işlenmiş bir vazodur". Diğer yandan Blake'in külleri çok daha kederlidir. Erkek paramparça edilmiş bir kuzu, bir şehitken, vajina cinsel anlamda bir krematoryumdur. Billur Kulübe, ufaltarak yok eder (ereksiyona haddini bildirir). Onun içinde ayrı bir dünya ve başka bir bâkire vardır: "Ne tatlı, yarısaydam ve berrak parıldarken / Her birinde üç defa kapanmış / Ah, ne hoş bir ürperti korkudan." Blake'te mikrokozmoslar tehlikelidir, çünkü onlar ayrılıkçı ve tekbencidir. Billur Kulübe, Spenser'ın, hem ayna hem de billur küre işlevi gören "camdan dünya"sını andırır. Donne'un "Valediction: of weeping" adlı şiirinde döktüğü manidar gözyaşlarında, sevilen kadının aksi ve "yerküre" vardır. Blake'te erkek, cinsel anlamda kesinlikle maddî olmayan aynaların dünyasına adım atar. Ona zevk veren korku, kadınların tahakkümüne karşı duyduğu mazoşistçe hazdır. Cinsel anlamda isteyerek sürdürdüğü bu itaat, erkeğin cehennemi haline gelir.

Billur Kulübe, erkeğin şehvetle kendisini teslim etmesini ister. Kendisini ortaya koyduğundaysa yanılsama parçalanır. Kulübe dağıldığında, o artık "vahşilikte gözyaşı döken bir Bebektir." Onun yanı sıra uzanmış "ağlamakta olan solgun bir kadındır." Kulübe, burada kazara bir hayranı tarafından yerle bir edilmiş, hareketsiz Mutluluk Çardağıdır. Keats'in erotik şiirleri "Lamia" ve "La Bella Dame Sans Merci" gibi, Blake'in şiirleri de utanç duygusuyla dolu soğuk bir tonda noktalanır. Yasak olana yönelmek dışarıya doğru, terkedilmişliğe dönük şiddetli bir edimdir. En temel örneğiyse, Adem ile Havva'nın cennetten kovulmasıdır. Benzer bir örneğe, Ahab'ın ak balinayı zıpkınla avlama ve aslında doğayı kalbinden yaralama gayretinin, felaketle ve uçsuz bucaksız bir sessizlikle son bulduğu *Moby Dick*'in final sahnesinde rastlarız. "Billur Kulübe" doğayı kavramanın mümkün olmadığını savunur. Her erkek annesinden kovulmuştur. Cinsiyet aracılığıyla annesini her yakınlaşma teşebbüsü annesinin kendisinden uzaklaşmasıyla son bulur. Bloom, kulübenin, daemonik bir biçimde üçe katlanmış ev sahibesini "aynalar karnavalına" yerleştirir.[4] Orson Welles'in filmi Şangaylı Kadın'ın (*The Lady from Shanghai* –1948) doruk

noktasında, baş döndürücü bir ihtişamda karşımıza çıkan labirentin cazibeli ve tehlikeli kadını Rita Hayworth'ı, peşindeki öfkeli adam hepsini tuz buz etmeden önce, billur bir kulübeyi andıran, aynalarla dolu koridor boyunca koştururken hatırlıyorum. Blake'in üçe katlanmış bâkiresi, uğursuz ve geceleri görünen üçlü Hekate'dir. Blake'te niceliksel çokluk hastalıklı bir durum olarak görülür. Bütünlük paradigmatiktir. Kali'nin çok sayıda kolu gibi bâkirenin "üç katı Gülüşü" doğanın başkalaşımını temsil eder. Yine de o Blake'in yapay ve uydurma kabul ettiği çoğul cinsel personalardır. Blake'in melez biçimleri değişken ve güvenilmez merceklerdir, önerdikleriyse yararsız bir tefekkürden başka bir şey değildir. "Billur Kulübe"nin bâkiresi, The Sick Rose gibi kendini çoğaltır. Shakespeare'in kılık değiştirmeler üzerine kurulu komedilerinden farklı olarak Blake, ruhsal çeşitliliği dekadan olduğu gerekçesiyle reddeder. Tanrı "Üreyin ve çoğalın" demiş olabilir, ama Blake kesinlikle şöyle bağırmış olmalıydı: "Çoğalın ama üremeyin."

"Billur Kulübe"nin erkek anlatıcısı cinsel gelişimini tamamladığı inancındadır. Yine de bir yetişkin olduğunu kanıtlama çabası, onu bebekliğe geri döndürmekten başka bir işe yaramaz. O, *The Mental Traveller*'ın ilk dizelerindeki çaresiz bebektir. Ağlamakta olan kadın, İsa'nın Doğumu'nda ve Feryat'taki annedir. "Billur Kulübe", Giorgione'nin, çıplak bir kadının şimşeklerin çaktığı gökyüzünün altında bir çocuğu emzirdiği *The Tempest* (1505) adlı eserindekine benzer şekilde son bulur. Blake'in döngüsü, D. H. Lawrence'ın, Gudrun'la yaşadığı şiddetli ilişkinin neticesinde, "annesinin göğsünde... bir bebeğe" dönüşen Gerald'ın anlatıldığı Âşık Kadınlar (*Women in Love*) adlı eserinde tekrarlanır.[5] "Billur Kulübe"deki erkek, daha önce ait olduğu manzaradaki yerini alınca, çok çalışmaktan dermanı tükenmiş, neredeyse yaşayan bir ölüden farksız, tüm canlılığını yitirmiş bir kadınla sembolize edilen biyolojinin hâkimiyetine girerek, melankolik bir değişim geçirir. Cinsellik hem zevk hem acı demek olsa da, doğa ana için ikisi de makbuldür.

Billur Kulübe, bir zamanlar müminlerin ibadet yeriyken, yerle bir edilmesiyle inancını korumayı sürdürenlerin kendilerini vahşi ortamda bulduğu, cinsellik Tapınağıdır. Mimari anlamda Blake'in kulübesinin bir benzeri daha yoktur. Kadın cinsel organlarının ilkel teşhiri, her türlü gösterişten uzak ve yalındır. Bereket dini, pübik deltalar ya da engebeli oval biçimlerle ilgilenir. Edebiyat ve sanat, Tannhauser destanlarının, *mons veneris*'in toprağın yuvarlak hatlı tepelerini taklit ettiği, Orta çağın Venusberg geleneğini sürdürür. Batı, erkek cinsel organlarını, doğal biçimler yerine sonradan yapılma biçimler olan kılıç, yay, silâh, ve hatta baca (Melville'de olduğu gibi) aracılığıyla teşhir etmekten yanadır. Bu kişi ister Amazon, ister Hedda Gabler olsun fark etmez, erkeğin silâhını eline geçi-

ren kadın kendisini hermafroditleştirir. Batılı erkek kadın doğasına kafa tutar.

Yapması çok kolay olan fallik totem oldukça etkileyicidir. Peki ya etkileyicilikte ona eşdeğer bir kadın cinsel organ sembolünden söz etmek mümkün mü? Melville'in *Tartarus of Maids*'ini düşünelim. Her ne kadar bu eser, kadınların bahtsızlıklarına sempati duysa da, bir anlamda gözyaşları arasında insanın içinin kaldıramayacağı bir yolculuk vadeder. Kadının doğadan çok medeniyeti temsil etmesi, onun aslî cinsel organlarıyla değil, tali olanıyla temsil edilmek zorundadır. Mısır Sanatıyla ilgili olarak daha önce bahsetmiş olduğum gibi kadın göğsünün sarkık bir mesane yerine biçimli bir aksesuar olarak tasvir edilişi, gelişmekte olan kültürün bir ifadesi olan, kadınlığın keşfiyle eş zamanlı yaşanır. Prehistorya sonrası dönemde göğüs, Batının kadın sembolleri arasında kendisine sağlam bir yer edinir. Alışılmıştan farklı olarak, Blake'in billur kulübesi kadın cinsel organlarını olağanüstü bir kurnazlıkla tasavvur eder. Benzer birkaç örnek bulunabilir. Kadın cinsel organları, hiçbir estetik standarda göre güzel değildir. Daha önce de tartışmış olduğum gibi, gerçekte güzellik düşüncesi cinselliğin ve doğanın çirkinliğine karşı bir savunma mekanizmasıdır. Kadının cinsel organları kelimenin tam anlamıyla groteskir. Öyle ki, onlar bir mağara-türbeyi andıran dölyatağının derin kitonyen kuytularına inen yarıklardır. İtalyanların mağaralara karşı derin bir ilgisi vardır, öyle ki, evlerinin ya da kiliselerinin arka bahçelerine hiç durmadan onlardan inşa ederler. Bu bizim pagan geçmişimizin bir parçası, toprak kültünden gelen atalarımızın bize bıraktığı bir mirastır. Kadının cinsel organları, bakanın kendisini cinsel olarak nasıl tanımladığına göre değişen duygulanımlar – iğrenme ya da şehvet – yaratır. "Billur Kulübe", şehvetin tam bir altüst oluşla tiksintiye dönüşmesini anlatır. Blake'in altından kadın cinsel organları, sanat eseri olsa da şeytanî görülmekten kurtulamazlar. Onun geleneksel ikonografide yarattığı radikal değişimi, topluma duyduğu güvensizliğin bir sonucu olarak görmek gerekir. Ona göre edebiyat ve sanat, nefret duyduğu aşk oyunlarını pekiştirmekten başka bir işe yaramaz: Dönemin saraylılara özgü aşk anlayışı cinselliğin özgür enerjisini boğar. Yine de arketip, Blake'in niyetinin önündeki settir. Kulübede cinsel anlamda merkeze yerleşen erkek, geldiği yeri gördüğünde dehşete kapılır. Blake'in, kefareti ödenmiş imgelemin karşısında yer alarak geliştirdiği cinsellik kuramıyla ilgili eleştirisinde medeniyetin ve doğanın uzlaştırıldığı sayfalar dolusu tezini kesinlikle kabul etmiyorum. Şiir akılla değil, duyguyla yazılır ve okunur. Ve duygusal anlamda da Blake'in dünyası dizginlenemez bir dünyadır.

Blake ve Lawrence'ın cinsellik alanında birer öncü olduğundan daima bahsedilir. Oysa her ikisi de, eserlerinin doğruladığı gibi, kadınların olası

tahakkümü düşüncesi karşısında acıdan kıvranır. Blake cinselliğin tasaları üzerine yazan büyük bir şairdir. Bloom'un "Billur Kulübe" üzerine tespiti oldukça yerindedir: "Anlatıcıyı kedere boğan, bir cinsel deneyimde kimsenin sahip olmayı başaramadığı kesinliği ararken duyduğu yoksunluktur."[6] Bloom'un bu karamsar gerçekçiliği Blake'e, Northrop Frye'ın cinsel uyum masallarından daha fazla uygun düşer. Benim neslim cinsel özgürlük denen şeyi, ertelenen gelecekte değil, kargaşanın orta yerindeki şimdide yaşadı. Blake'te saygı duyduğum yan, onun cinsel özgürleşmenin bir simgesi olması değildir. Onu benim için böylesine değerli kılan, doğanın gizemine duyduğu ilgi ve bedenlerimize hapsolmuş öfkeli yaşamlarımızı kavrayışıdır. *The Mental Traveller* ve "Billur Kulübe" cinselliğin kısıtlarını dramatize eder. Kadının hâkimiyetindeki doğaya rıza göstermeyen bir cinsellik mümkün değildir. Blake'in korkunç kaderi, çoğu erkeğin görmezden geldiği cehennem kuytularının bilincinde olmasıdır. Bu kuytular her erkeğin heteroseksüelliğinde saklı çocukluktur. Eleştirinin, Blake'teki utanmaz sado-mazoşizmi yok sayması onun sansürlenmesine yol açmıştır. Spenser gibi Blake'in de geride bıraktığı, anlamı çözülmemiş bir mesajdır.

Blake'in uzun kehânet şiirlerinin tuhaf bir psikolojik sistemi vardır. Blake üzerine bir *cangılı* andıran çoğu sinir bozucu biçimde birbiriyle çelişen akademik çalışmalardan derlenmiş bir özet gereği duyuyorum.

İnsanlık, Tezahür ve Heyulâ olarak adlandırılan varlıkların, dramatik şekilde birbirleriyle etkileşimin damgasını vurduğu, gözden düşmüş Deneyim evreninde bölünmüşlük içinde acı çeker. Tezahür, huzursuz akla yansıyan hareketli görüntüler, gerçekleşme özlemiyle tutuşan arzudur. Her iki cinsiyetten de olabilen tezahürler içinde, en önemlisi kadın olanıdır. Masumiyet'te kadın Tezahür, kişilikle bütünleşmiştir. Deneyimde ise Tezahür dışa yönelir (örnek olarak tezahür etmek). Tezahürünü kendisine hapseden kişilik tekbenci ve hermafrodit bir kişilik haline gelir. Tezahürün dışsallığı kişiliğe yabancılaşmayı gerektirmez. Bu, daha çok kadının erkeği tahakküm altına aldığı kadınca bir kaçış ve gizlilikteki erotik sapkınlık olarak görülebilir. Ruh sağlığı, sevgi temelli evlilikte olduğu gibi kişiliğin Tezahüre uygun konumlanışı neticesinde sağlanır. Mutlu birlikteliğin baş düşmanı, kişilik ile Tezahür arasında duran ve Blake'in rasyonellikle özdeşleştirdiği Heyulâdır. Kişiliğin tezahürü terk etmesi Heyulâya dönüşmesiyle sonuçlanır. Bununla birlikte Heyulânın, kişiliğin peşine düştüğü ve onu ele geçirdiği durumlar da az değildir. Blake'in Heyulâsı erkektir. O, Poe'nun acımasız William Wilson'ına benzer, on dokuzuncu yüzyılın ilk eş-ikiz-hortlak (doppelgänger) örneklerindedir. Heyulânın ele

geçirdiği kişilik, Blake'in, Şeytan ya da Ölüm olarak adlandırdığı hermafrodit Benliğe dönüşür. Tam da bu durumda yaratılan dünya, en uzak ve yoğun biçimde maddî ve daraltılmış bir dünya olarak karşımıza çıkar.

Blake'in şiirlerine getirilen yorumlar daha yalın ve doyurucu olmadığı sürece onun bu uzun şiirleri, Blake uzmanları dışında okunmadan çürüyüp gidecektir. Benzer dar kafalılıktan Spenser'm da nasibini aldığını çok iyi biliyoruz. Her ne kadar Blake üzerine araştırmalarda özellikle üzerinde durulmamış olsa da, Blake'in Heyulâlarınm ve Tezahürlerinin, çağdaşı Gotik romanın hayaletlerine karşılık düştüğü apaçıktır. On sekizinci yüzyılın sonları bir dönemi kapatıp, yeni bir dönemi başlattı. Apollonik Aydınlanmanın yaşadığı sarsıntı, psikolojik anlamda bir bölünmeyi de beraberinde getirdi. On sekizinci yüzyılın başlarında psikolojinin statik konumu gereği, karakterler değişmez "nitelikler"in oluşturduğu yapısal özelliklerin bir araya gelmesiyle oluşurdu. Bir yüzyıl kadar önce Donne, "Kutsal Sone I" de rasyonel birlik ve sadelik üzerine şekillenmiş kişiliğin Hıristiyan modelini çizer. Bu sonede ruh, cennet ile cehennem arasında asılı kalmış, şair ise bir yandan gelecekteki ölümü tasarlarken, öte yandan geride bıraktığı günah dolu yaşantısını hatırlar. Yönler, bir pusula kadar şaşmaz ve sarsılmazdır. Ahlâkî evren, geometrik olarak tutarlı ve kavranabilirdir. Yine de Blake'te yukarısı ya da aşağısı yoktur. Duygusal itkinin izlerinin spiral bir hareketi vardır: "Anafor"un Üslupçu imgeleri geri dönmüştür. Heyulâ egzantrik bir açıyla kişilikten uzaklaşır. Blake'in ıslak dünyası ölçünün bölünmüşlüğü, devasa genişlemeler ve boğucu eksilmelerle doludur. Bu dünya modern fiziğin ılımlı göreceliliğinden izler taşır.

Blake'te tin yarılmıştır, öyle ki kehânet şiirleri "gerçek" benliğin izini sürer. Daha önce hiçbir yerde cevabı aranmamış bu soru, toplumsal düzenin ahlâkî normlarla değerlendirildiği, Rönesans'ın çoğul temsiliyetlerinden çok daha kapsamlıdır. Blake'te iktidar mücadelesi benliğin farklı bölümleri arasında gerçekleşir. Onun karakterleri, ilk önce Rousseau'da karşımıza çıkmış, kimlik bunalımı yaşayan kişilerdir. Blake, Heyulâları ve Tezahürleri içinde duygusal değişimleri kaydederken, on dokuzuncu yüzyılın natüralist bir tarzda gerçekleştirdiğini alegorik anlamda hayata geçirir. Blake'in yadsıdığı Musevi-Hıristiyan ahlâkıdır. Bununla birlikte cinselliği yerinde eylemle bütünleştirmek arzusundadır. Yine de, Hıristiyanlığın daemonik âleme havale ettiği cinsellik, daima ahlâkî denetimden sıvışmayı bilir. Blake'in Heyulâ ve Tezahürlerinden oluşan bu acayip Gotik psikolojik dramasındaki paradoksu doğuran misyonun imkânsızlığıdır: Doğa ananın çamurunun, cinselliğe bulaşmasına engel olmak.

Gözden düşmüş Deneyim hiç durmamacasına algıyı bulandıran hayaletimsi benlikler yaratır. Parodik gebeliklere Blake'te bolca rastlamak mümkündür. Tezahürün gerçekleşmemesi, sapkınca, varlığın içinde bo-

ğulduğu bitmek bilmeyen bir gebelik gibidir. Blake'in psikolojik draması gerçeküstücülüğün olağandışı cinsel edimlerinden faydalanır. Blake için, Sade'ın cinsel imgelem alanındaki öncüsüdür diyebiliriz. Los'un sıvışan Tezahürü Enitharmon'u ele geçirişini örnek gösterebiliriz: "Ürperdi gördüğünde sonsuzluk, / İnsanın benzerini yaratışını, / Kendi tanrısal imgesinde" (*Urizen* 19:14–16). Buradaki eleştirel alegoride Los'un zaman ve Enitharmon'un uzam olduğunu belirtmeden geçmeyelim. Şiirin temel duygusal düzleminde, dehşete kapılmış evrenin gözünü ayıramadığı uluorta ve şiddet dolu cinsel edime tanıklık ederiz. Ensest misali kendini döl-leme: Boğuşan ikili, mastürbasyon yapar gibi evreni yaratan yeni bir Khepera'dır. Oyuncular ve izleyiciler sayısız kolları ve bacakları olan cinsel anlamda bir ahtapottur.

Erkek Heyulâ ile kadın Tezahür arasındaki mücadele arkaik bir ritüel savaş sahnesini andırır. Benliğin, karanlık ve güvenilmez erkek karakterlerin hükmettiği tedirgin ve hayaletimsi bir dünyada ihanete uğraması, eşcinsel bir takım imalar içerir. Blake'in Heyulâ kuramının Shakespeare'in Othellosu'na nasıl da uyduğuna dikkatinizi çekmek isterim. Komplocu bir Heyulâ olan Iago âdeta eşcinsel bir arzu ve korkuyla karışık kıskançlıkla Othello'yu, Tezahür'ü Desdemona'dan ayırmaya and içmiştir (kıskançlık ve korku Heyulâ'nın daima kullandığı silâhlardır). Othello, Heyulâ'sından kurtulacağı yerde ona bölünerek kendi sonunu hazırlar. Sonunda yok ettiği Heyulâ'sı değil, Tezahürü'dür. Bir diğer örnek, Joseph Losey'nin filmi Uşak'tır (*The Servant*-1963, Harold Pinter'ın Robin Maugham'ın romanından uyarladığı). Üst sınıfa mensup, bekâr bir eşcinsel olduğu imâ edilen erkek, Heyulâ olan evin kâhyası ve uşağı (Dirk Bogarde) tarafından yönetilir ve soğukkanlılıkla ve sistematik biçimde evin sahibinin nişanlısını evden uzaklaştırır. Blake'in Tezahürü olan nişanlı, evin efendisinin gerçeklikle kurduğu tek bağdır. Nişanlısından ayrıldıktan sonra tümüyle Heyulâ'nın gücüne teslim olur ve boğazına kadar zayıflığa ve dekadansa gömülür (Blake'in tekbenciliği). Blake'te benlik kadınsı Tezahür'le ya mutlu heteroseksüel bir evlilik yapacak ya da erkek Heyulâ'yla şeytanî ve eşcinsel bir birlikteliğe girişecektir. Blake için eşcinsellik, narsisist olduğu gerekçesiyle olumsuzlanır. Çünkü eşcinsellik, cinsel anlamda karşıtların üretken enerjisinden yoksundur.

Blake'in gözden düşmüş dünyası, on dokuzuncu yüzyılın üçkâğıtçı spekülatörlerini andıran güvenilmez personalarla doludur. Bir örnek Vala'dır; Spenser'ın Sahte Florimell'i gibi aldatıcı bir görünüşe sahiptir. Bir vampir gibi Albion'ın libidinal enerjisini âdeta içer. Benlik, aldatılarak, işe yaramaz yatırımlara sermaye koymak benzeri bir gaflette bulunanların akıbetini paylaşmamak için, sahtekârlar ve nerede duracağını bilmeyenlere karşı ruhsal anlamda uyanık olmak zorundadır. Blake'e göre cinsel per-

sonalar aldatıcıdır. Ahlâkî anlamda Blake bir spiritüalist, bir şehvetperest olaraksa materyalisttir. Bunların birbiriyle bağdaşması mümkün değildir. Sanatı yaratan, insanın kendisiyle yaşadığı çatışmadır. Blake'in şiiri, cinsellik ile temiz duygular arasında, aralıksız süren gerilla savaşının bildirisi, bir sınır sorunudur.

Blake'in yalvaçça şiirlerindeki "Hermafroditler", belki de edebiyat ve sanattaki en rahatsız edici olumsuz erdişilerdir. Yaratılan ilk insanın erdişil olduğuna inandığı için, Blake'in cinsel anlamda ikili karakterlere karşı tavrı ikircimlidir. Crabb Robinson, Blake ile Cennetten kovulmadan öncesinde ve sonrasında insanî hayat hakkında yaptıkları "gelişi güzel" bir sohbeti anlatır: "Şair, anlayamadığım bir tarzda, insanda Ovidius'un anlattığı gibi her iki cinsiyetin bir arada bulunduğundan, erdişil bir durumdan" söz etmişti. Blake'e göre cinsiyetler, ancak gözden düşmemiş dünyada bir araya gelebilirdi. Kabalacıların Adam Kadmon'u gibi Albion da, tarih öncesine ait olması sebebiyle erdişidir. Tarihin sonu geldiğinde Albion da ikili cinsiyetine yeniden kavuşacaktır.

Blake her ne kadar ilksel hermafrodite dair imalarda bulunsa da, şiirinde bu konu üzerinde çok az durur. Daha çok devraldığı Deneyim'in canavarca hermafroditleridir. "Kara & donuk" hermafrodit Şeytan, "Ölümcül Rezil Mabet"te olduğu gibi erkeği içinde saklar (*Four Zoas* 101, II: 33–37). Mabetler ve kutsal gemiler, billur kulübe gibi şeytanîdir, çünkü Blake müphem ya da kutsallık atfedilerek saklanan her şeye şiddetle karşıdır. Şeytan, Ulu Ana'nın dönüşüm geçirmiş halidir. O, bakıştan önceki arkaik gecenin kaosu gibi "şekillenmemiştir, uçsuz bucaksızdır." Blake'in hermafroditleri Fransız ve İngiliz Dekadansı için sahip oldukları olumlu anlam nedeniyle olumsuzdur: Onların buyurgan kendine yeterliliği. Hermafroditin çiftleşme ve kendisini ötekine duygusal olarak açma konusundaki yetersizliği, "en yüce davranış ötekini kendinin önüne koymaktır" (*Cennet ile Cehennemin Evliliği*) diyen Blake'e göre, ahlâkî bir zaaftır. Hermafrodit tam anlamıyla cinsel bir tecrittir. Şeytan, aşırı yoğun maddenin, aklın helezonik kıvrımının kara deliğidir. O ruhsal anlamda tıkanmıştır.

Blake'in Kudüs'ün kapısındaki savaşı, devasa bir "bütün" olan hermafrodit ya da deprem misali sarsan "Polypus"tur (*Four Zoas* 104, II: 19–21, 56: 14–16). Bu Wagnervari bölüm, Dionysosvari erdişinin muazzam tezahürüdür. Kitonyen kasılmalar "canavar misali" bir biçimsizlik örneği olan Şeytan'a hayat verir. Bir burgaç gibi dönen, bir arada hareket eden bu güruh, aslında kıvranmakta olan tek bir varlıktır. Baudelaire, kurtçukların bir dalga gibi yükselip alçaldığı "Bir leş" adlı şiirinde benzer bir

etkiyi yaratır. Blake'in gerçeküstü bir tarzda biçimini bozduğu perspektif, kent yaşamının tiranı olan grotesk Rumor'daki Vergilius'un üslubunu hatırlatır. Partenogenezle çoğalan hermafrodit savaş ve hermafrodit Şeytanı, ahlâken çürümüş bir ucube olarak adlandırdığım, erdişi kategorisine yerleştiriyorum.

Şeytanın doğumuna karşıt bir imge, şair-kahramanın kendi hermafrodit Gölgesine dönüşebilmek üzere Cennetten dönüşünün anlatıldığı *Milton*'da görülür. Ölmüş Milton'un hayatını yeniden yaşayabilmek adına zamanın çarklarını geri çevirme çabası, doğum sancısına benzetilebilir. Milton, âdeta bir maskeli balodaymışçasına Tezahür'ü olan Ololon'u kazanmak adına hermafrodit kostümüne bürünür. Bu haliyle, dilenci kılığına girip, Tezahürü Penelope'u, evlerini gaspedenlerin (Heyulâlar) elinden kurtarmaya gelen Odysseus'a benzer. Milton, Blake tarzında cinselliğin can alıcı noktasıyla karşı karşıya gelir: Kendisini mutlu edecek bir gelin ile erkek eş (Şeytan) arasında bir seçim yapmak zorundadır. Milton'ın Tezahürü'nü arayışı, Tezahürünü sahip olduğu hermafroditlik eğiliminden uzaklaştırmayı gerektirir. Onun durduğu yer, Oedipus'un Laius'u katlettiği yol ayrımına benzer cinsel bir kavşaktır. Milton, Alice gibi, her şeye kadir bir kraliçeye dönüşeceği yer olan Delphi'ye gitmeden önce Tezahürünü ele geçirmek zorundadır. Hermafrodit Milton, kötü niyetli doğa tanrıçaları olan Rahab ve Tirza tarafından gönderilen orgiastik hayaletlerce baştan çıkarılır. "Erdişi; / Kadın-erkek & Erkek-kadın" olan bu hermafroditler, *The Monk*'teki Lucifer gibi kitonyen karanlıkta parlayan Apollonik bir güzelliktir (19:32–33). Kentin, eşcinsel ve heteroseksüel fahişeliğinin üzerinde yansıyan neon ışıklarına benzerler. Milton'a meydan okuyan cinsellikle ilgili ikircikli tutumudur.

Bütün Blake şiirleri içinde erkekliğe en cüretkâr saldırılardan birinin yapıldığı *Kudüs*'te, Vala, Los'u şöyle azarlar: "İnsan sadece bir Solucandır & sen Ey Erkek: Sen / kendin Kadınsın, bir Erkek: Tohumu dölleyen: Oğul & Koca: & İşte. / Tanrısal İnsanlık Kadının Gölgesidir, yaz sıcağının Buharı... Ey Kadından-doğma / Ve Kadının emzirdiği & Kadının eğittiği & Kadının hor gördüğü!" (64:12–17). Ansızın dev bir hermafrodit biçimlenir; ağır havada gazabın koyu kırmızı, kıskançlığın yeşil ve hayal kırıklığının mor renkleri titreşir. Bir araya gelmiş varlıklar bir dev gibi Thames'in üzerine, zehirli bulut misali çöker. Erkeğin bağımsız bir cins olarak varolduğunu, doğa gibi Vala da inkâr eder. O, yalnızca kadının bir alt kümesidir. Doğa, erkeği yeniyetme oğul-âşığa indirger. Vala'nın ardı arkası kesilmeyen istismarları ile Lawrence'ın *Âşık Kadınlar* (*Women in Love*) adlı eseri ve *Havva Hakkında Her Şey* (*All About Eve*) ile *Kim Korkar Virginia Wolf*'tan (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) gibi filmlerin kahramanları gibi bir kenara sinmiş erkeğe yönelen saldırgan sözler arasında paralel-

lik vardır. Bu tür yaygaracı şirretler için özel bir erdişi kategorisi uydurdum, Venüs Barbata.

Los'un *Kudüs*'teki görevlerinden biri de, eril ve dişil enerjilerini serbest bırakmak üzere sahte hermafrodit biçimleri parçalamaktır. Erkeksi iradenin saldırganlığını meydana koyarak onları örsünün üstünde döver. Los'un, "çıplak & sarhoş" şekilde Londra sokaklarında koştururken "keyiflerince ayrılıp & birleşen" birleştiren" Albion'un Kızları'nın doludizgin orjisini durdurmak zorundadır (58: 1–2). Albion'un Kızları kendilerini klonluyor ve çoğaltıyor, aynadaki imgeleriyle sevişiyormuş gibi görünür. Lezbiyenlik aynı zamanda, Kudüs ve Vala arasındaki fiziksel yakınlığa değinen, "doğal olmayan kan bağı ve dostluk" tan söz edilen ikinci bölümün girişinde sezdirilir (19:40–41, 28:7). Los'un çekiç darbeleri, şiirin sert vurguları, sıvışan ve doğanın organik ritmini gözeten imgelemdir. Onun vuruşları karşıtların canlanan mücadelesi, vaktinden önce gerçekleşen, hermafrodit birleşmelerce engellenen Blakevari enerjinin kaynağıdır. Kötü kalpli doğa, tarihin emekleme döneminde görülen, nesneler arasındaki farklılaşmayı ortadan kaldırmaya çalışır.

Blake'in hermafroditleri üzerine yapılan yorumlar yetersiz ve kafa karıştırıcıdır. Bu konudaki yorumlar, kanıtlanmış çözümler yerine kuramlardan oluşur. Milton O. Percival'ın izinden giden J.Foster Damon, *Blake Dictionary*'de hermafrodit ile erdişi arasında, hiçbir anlam ifade etmeyen bir ayrıma gitmiştir. Damon ve Percival, erdişide cinsiyetlerin eşit, ancak hermafroditte kadının baskın olduğu görüşünü ileri sürer.[7] Oysa mitolojide geç kalınmış bu ikinci görüş, Ovidius'un gösterişli Salmakis ve Hermaphroditus hikâyesinde işlenmiştir. Hermafrodit ve erdişi sözcüklerinin aslında eşanlamlı kabul edilmeleri gerekir. Belki de tek ayrım, hermafroditin her iki cinsiyetin cinsel organlarına sahip olmasıyken, diğer yandan erdişinin cinsel müphemliğinin göstergesini yüz, saç, dış hatlar, giyim kuşam, davranışlar ve ruhsal durumun oluşturmasıdır. Yine de bu gereksiz bir ayrımdır.

Erdişiler Blake'in şiirinde niçin böylesine dehşet vericidir? İngiliz Romantik şairler içinde Blake, Tanrıyı kadınsı olandan arındıran, erkek egemen Tevrat'a en fazla yüzünü dönendir. Dante ve Spenser gibi, Blake de, metamorfik hermafroditliği şeytanî bir durum olarak görür. Onun iğrenç hermafroditleri belki de Milton ve Swedenborg'ın burnunu kıstıranlardır. Milton'ın cennetinde melekler cinsiyet değiştirir, sevişirlerken su katılmadık saflığı bozmazlar. Yumuşak bedenleri dilediği gibi "açılır ve yoğunlaşır" (P. L. I.423–31, VIII.615–29). Öte taraftan Blake, cinselliği olan bedeni kabaca maddeye indirgeyerek, değerini düşüren bir evrende, mutluluk diye bir şeyin var olamayacağına inanır. Blake'in hermafroditleri, ağır aksak bir ritimde ilerleyen Miltonvari beyitler oluşturur. Onların

tekbencilikleri, belki de Blake'in hareketsiz ve kısır pelteler olarak gördüğü Milton'ın meleklerini hicveder. Milton'ın cennetinde Blake'in narsisizmi köşeye sıkışmıştır.

Milton'ın meleklerinin cinsel birleşmesinde Blake'e en tiksindirici gelen, bu peltemsi varlıkların birleşirken, birbirlerine karışırken dış hatlarının bozulmasıdır. Hoşnutsuzluğu büyük olasılıkla hermafroditlere duyduğu husumetten kaynaklanır. Blake, aynı zamanda bir sanatçı da olan tek şairdir. Onun şiir ve çizimlerindeki temel referans noktası "Tanrısal İnsanî Biçim" dir. Bu, Blake'in özellikle, insan imgeleminin kadınsı doğadan kurtulmak adına giriştiği mücadeleyle özdeşleştirdiği erkeğin biçimidir. Michelangelo gibi Blake de, kadın figürlere güçlü bir erkeksilik atfeder. Bunun nedeni Blake'in Michelangelo'nun eserleri içinde yalnızca gravürlerini tanıyor olmasıdır. Onun Michelangelo'dan esinlenmiş figürlerinin, Signorelli'ninkilere benzer sert, kaslı vücutları vardır. Blake, Venedik ve Floransa resmini "ana hatları yok ettiği" gerekçesiyle eleştirir. Resimde "belirgin ve değişmez ana hatlar" olmak zorundadır: "Hayatın olduğu kadar sanatın da en temel ve altın kuralı şudur: Sınır çizgileri ne kadar belirgin, keskin ve düzgün olursa, sanat eseri o kadar kusursuzdur; daha az güçlü ve keskin olması zayıf taklit, intihal ve yeteneksizliğin işaretidir... sınır çizgileri olmadan meşe ağacını kayından, bir atı öküzden ayırabilir miyiz? Bir çehreyle yüz ifadesini, sınır çizgileriyle ve onun sayısız belirteçleri ve hareketi ile değilse nasıl ayırt ediyoruz?"[8]

Blake'in "sert ve düzgün çizgileri", Mısır sanatının yontulmuş kenarlarına dek izini sürdüğüm keskin Apollonca konturdur. Bu, Blake'in doğanın önüne diktiği bir engel, nesneler ve kişilerin onun aracılığıyla kimlik edindikleri kavramsal bir araçtır. Benzer şekilde Spenser da erdemi keskin hatlara sahip kişilikle, ahlâksızlığı ve tembelliği ise biçimin bozulmasıyla özdeşleştirir. Blake sanatta, "gizlilik ve muğlâklık", "kırık çizgiler, kolu kanadı kırık yığınlar ve kesintili renkleri" onaylamaz. Blake, Leonardo'nun belirsiz *sfumato*'sunda ilk kez kullandığı chiaroscuro tekniğini, cehennemin karanlığını yukarı çağıran "şeytanî bir araç" olarak tanımlar.[9]

Robinson ile "daldan dala atlayarak" yaptığı sohbetten de anlaşılacağı gibi, hakkında daha az açık seçik düşündüğünde erdişi, Blake'e iyiliksevermiş gibi gelir. Blake, her ne zaman erdişiyi fiilen görünür kılsa o ân bir dehşet haline gelir. Hermafroditliği apaçık olan figürler onda, sakatlıkları ve deformasyonları tasvir etmekten kaçınan, yüksek klasik dönem Yunan sanatçılarınkine benzer bir iğrenme duygusu yaratır. Blake için hermafrodit, insanın bedeninin görülebilir ahlâkî bütünlüğüne bir saldırıdır. Benzer bir çaba, Spenser'ı "Hermafrodit dörtlükler"ini terk etmeye zorlamıştır. Blake hermafroditlerle ilgili bir kaç resmini yarım bırakmış, *The*

Four Zoas'a hiçbir zaman dâhil etmediği Tharmas ve Tezahürü ile ilgili, hermafrodit dörtlüklerden oluşan iki bölümü bir kenara atmıştır. Blake'in hermafrodite olan husumeti, etik ve estetik iki nedenden kaynaklanır. Enerjinin kaynağı olan eril ve dişi, kendini soğuran, durağan bir özerkliği muhafaza etmeliydi. İkinci olarak, bir bütünlüğe sahip insan bedeninin açık seçik görülebilirliği, grotesk melezleştirme neticesinde kirletilmemeliydi.

Blake'in sanat kuramı, kişilik hakkındaki görüşlerini de kapsar. Bir çehreyi diğerinden ayırt edebiliriz. Blake'e göre bunu ancak onlar olmazsa "her şeyin yine kaos olacağı" bağlayıcı sınır çizgileri sayesinde yapabiliriz. Doğada görüngüleri yeniden ilksel farksızlığa geri emen bir dip akıntısı vardır. Kişi kendi farklılığını iradenin edimi sayesinde koruyup sürdürür. Öyle olmasa kişi birinden öbürüne çaresizce sürüklenecektir. Spenser da Blake de muğlâklıktan nefret eder. Ama Blake'in muğlâklıktan duyduğu kaygı bir saplantıdır. Onun belirlenmiş sınırlar konusundaki ısrarı, yolda yürürken posta kutularına dokunan Dr. Johnson'ın takıntısını çağrıştırır. Blake için "Doğanın ana hatları yoktur" ["*The Ghost of Abel*"]. Bloom, Blake'in Rahab'ını "sonsuzluğun anası", "konturları olmayan ve net hatlara sahip olmayan çizgilerden oluşan nesnelerin oluşturduğu cehennemin kraliçesi" olarak tanımlar.[10] Blake, boz tonların hâkim olduğu bir resme baktığında, gördüğü Rahab'ın cehennemidir.

Blake, chiaroscuro tekniğinin bir resmi "kahverengi gölgelerle bütün bütüne gizlenmiş" kıldığını söyler. Her ne kadar Rubens'ın "özgün kavrayışı bütünüyle ateş ve canlılıktan ibaret olsa da, o bunu cehennemî kahverengiyle doldurur ve ışığın bütün kapılarını kapatır." Blake "yağlı boyayla çamurlanmamış belirgin renkler" kullanır. Çamur ve dışkı; cehennemin kahverengi. Başka bir yerde Blake, Rubens'ın renk kullanımını "daha bayağısı olamaz" diye nitelendirirken, bu paralelliği bir kez daha vurgular: "Onun gölgeleri sanki Dışkı renginde kirli bir kahverengi."[11] Cehennemî kahverengilik doğa ananın karnı ve bağırsaklarıdır, Apollonca gözün içinde yolunu şaşırdığı labirenttir. Blake'in çamuru ilksel batak, soyun kitonyen bataklığıdır. Spenser ve Blake'de benlik, cesaret kırıcı gevşekliğe (çizginin çaresizliği) karşı yaratılmalı ve korunmalıydı. Kişilik yapılan bir şeydir. Erkeklik gücü olmaksızın benlik, kadınsı doğanın biçim bozucu bataklığına düşer.

Blake zayıf sınır çizgilerinin çalıntının kanıtı olduğunu söyler. Bloom'un etki kaygısı. Kişi, her şeyin üstünde ilk hareket ettiriciye karşı, çizginin değişmezliğiyle karşı koyabilir. Nihaî yaratıcı kimdir? Yüce Yaratıcı doğa ana, kendi annelerimizi kendisinin temsilcisi olarak atamıştır. Blake'in sınır çizgileri, kişinin sıkıntılı bir süreç olan kendini tanımlama ihtiyacını ifade eder. Bu, erkeğin kendisini kadınsı kökeninden kopardığı ve

kendi alanını yaratmaya dönük bir stratejidir. İsa gibi Blake de annesine meydan okur: "Mâdem öyle seninle ne işim olabilir benim?" ("To Tirzah"). Blake'in sözünü ettiği sınırlar olmaksızın ayırt edilmeyen iki çehre, Bergman'ın *Persona*'sındaki düş sahnesinde, olduğu gibi üst üste binmiş ana ile oğulun yüzleridir.

Blake'in chiaroscuro'yu aşağılayışı, gizli ve saklı olandan duyduğu hoşnutsuzlukla bağlantılıdır. Cesurca, cinsel organların ayıp sayılmasına son vermeye çağırır; onların, olanca gösterişli çıplaklıkları içinde *Glad Day*'in ışığında salınmasını ister. Heyhat, cinsel açıklık sadece erkeklerin harcıdır. Erkek, hiçbir suçluluk ya da vicdan azabı duymadan cinsel organlarını teşhir ederek, kendinden emin bir şekilde ortalıkta dolaşabilir. Oysa ister durduğu yerde duruyor, ister ortalıkta geziniyor olsun, kadının cinsel organları göze görünmez. Cinsel organını göstermek için sırtüstü yatmalı ya da bakanın yüzüne doğru çömelmelidir! Bir başka deyişle, ilkel heykelciklerde ya da tapınç eylemlerinde olduğu gibi, ya boyun eğme ya da boyun eğdirme pozu alması gerekir. Erkek, ya bu bedeni bir jinekoloğun mesafesinden gözler ya da ağırlığı altında soluk almaya çabalar. Kadın bedeni hiçbir zaman tümüyle görülebilir değildir; o her zaman karanlık ve mahremdir. Yunan erkek nü teorimin dayanağı olarak, Karen Horney'in kadının kendi cinsel organını göremediğine dair görüşünü, tasavvur edilmiş cinsel organlar olarak yorumladım. Muazzam insan biçimine her türden duyguyu katan Blake'in uzun şiirleri, psikolojik bir devasalık, kadının doğurgan matriksinin mahremliğini ortadan kaldırma arzusunun esinlediği zorlayıcı bir dışsallıktır. Devasalık, Michelangelo ve Goethe'de olduğu gibi bariz biçimde erkeksidir. Kadının devasalığı kadını transseksüelleştirir, erkek iktidarı aracılığıyla dönüştürür. Erkeği değiştirme arzusu, kadınsı devasalığın iki örneği olan, Emily Bronte'nin Heathcliff ve Rosa Bonheur'un oldukça büyük erkeksi tablosu Horse Fair'de örtük olarak mevcuttur.

Blake'in en büyük arzusu, cinselliği doğa ananın tıranlığından azat etmektir. Temel tezlerimden biri, cinsellik ve doğumun sıvıların diyarında gerçekleşmesidir. Sanat, birbirinden farklı nesnelerin kendi kökenlerine meydan okuduğu üretim sürecinde, akışkanlıktan kaçmak demektir. Blake'in sıra dışı retorik enerjisi ve iddiasının büyüklüğü, fiziksel yaşantının, kadının hegemonyasındaki akışkan doğasından sapmayla açıklanabilir. Daha önce de belirttiğim gibi Yunan güzel oğlanı doğadan özgürleşmiş imgelemdir. Yine de onun özgürlüğü cinsel feragat olan iffet aracılığıyla elde edilir. Blake özgür imgelemi arzu etse de, erotizmi yüceltirken, iffeti bir sapmaya dönüştürür. Bu gerçekleşmesi imkânsız bir durumdur. Ananın diyarı doğaya ve akışkanlığa rıza göstermeden, etkin bir cinsellik mümkün olamaz. Blake doğanın bağımlı, ancak cinselliğin özgür olmasını

ister. Cinsellik kitonyendir, ancak bir erkek ve sanatçı olarak Blake, Apolloncanın peşindedir. Kehânet kitaplarındaki sembolizm tahlil edilmeden önce Blake bir "deli" olarak görülüyordu. Bu kesinlikle doğru değildir. Bununla beraber uzun şiirlerinde, eleştirmenler tarafından fark edilmeyen bir histeri ve aşırılık söz konusudur. Sanatı huzur değil gerilim yaratır. Sanat daima temel deneyimden bir sapma anlamına gelmiştir. Blake'in uzun şiirleri düğümler, gedikler ve gerilimlerle yüklüdür. Onları bir arada tutan, eski çağlara ait demir çubuklarla birleştirilen bir anıt (Bâkirelerin Sundurması) misali iradenin gücüdür. Blake'in tümüyle anlaşılabilirliğinin önündeki engel, onun felsefesindeki kesintilerdir. Onun ümitsiz, ancak kahramanca diye nitelendirebileceğimiz cinselliği doğadan kurtarma çabası, Batılı bir destandır.

Onun şiirlerine ahlâkî yorumlar getiren eleştiri, bu şiirlerdeki ruh halini açıklamakta yetersiz kalır. Bloom, Blake'i çatışmadan nefret eden bir barışsever olarak takdim eder. Fakat Blake'in kehanet şiirleri, başlıbaşına vahşi ve korkunç bir savaştır. Onun uzun şiirleri, bir örneği doğa ana saplantısı olan husumet duygusuyla dopdoludur. Blake üzerine yazılmış yığınla çalışmayı okurken, neden, yazdığı her şey onun apaçık ifade ettiği düşüncelerine indirgeniyor, ve onu bir filozof değil de bir şair yapan nedir, diye kendime sormadan edemiyorum. Blake üzerine çalışan akademisyenler onun şiirinin müphem bir içeriği olduğunu reddeder. Sanatta olduğu gibi yaşamda da ahlâk bayrağını dalgalandırmak, yerden yere vurulan şeye yönelen, bastırılmış bir çekimin varlığını gizleyebilir.

Blake'in kadınlara yaklaşımı çelişkili duygularla doludur. İşte onun gelecek tasavvuru: "Sonsuzlukta Kadın Erkeğin Tezahürüdür, kadının kendi İradesi yoktur, Sonsuzlukta Kadın İradesi diye bir şey yoktur" (*A Vision of the Last Judgement*). Blake'in kadınlarının doğa ve bütün erkeklerinin de hem erkek hem de kadın olduğunu söylemek eksikli bir ifade olacaktır. Cinsiyetin sembolleştirilmesi ister istemez neden sorusunu da beraberinde getirir. İmgelem kültür tarafından şekillendiği müddetçe cinsiyetleri, sanatta karşılığını bulan anlamlarından bağımsızlaştırmak mümkün olmayabilir. Blake'teki olumsuz kadın semboller, sahip oldukları örtük çelişkileri görebildiğim için beni rahatsız etmiyor. *The Mental Traveller*'de olduğu gibi, etkileyici doğa tasavvuru, zaferinin tadını çıkaran, imgeleminde kendini güvende hisseden birinin yarattığı bir şey olamaz. Virginia Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*'da British Museum'un kabarık kart katalogu karşısındaki şaşkınlığını kinik sözlerle ifade eder: Kadınlar hakkında erkekler bunca kitap yazmışken, neden kadınların erkekler hakkında yazdığı tek bir kitap bile yoktur? Bu soruya verilebilecek cevap, zamanın başlangıcından beri erkeklerin kadınların tahakkümünün yarattığı tehditle boğuşuyor olmasıdır. Sayfalar dolusu kitaplar yazdıran, kadınların zayıflığı

değil, aksine onların gücü, karmaşıklığı ile birlikte nüfuz edilemezliği ve her yerde karşımıza çıkan tüyler ürpertici varlığıdır. Kadının saklı dokuma tezgâhında zavallı bir plazma zerresinden, bilinçli bir varlığa doğru bir dönüşüm geçirmemiş, İsa'da dâhil olmak üzere tek bir erkek yoktur. Kadının bedeni aşkının yumuşak döşeği ve beşiği, aynı zamanda doğanın işkence tezgâhıdır.

Blake, femme fatale'ın kendi üzerindeki etkisini yadsıyan tek Romantikmiş gibi gözüküyor. Ama bu, onun kendi hakkındaki kendi propagandasıdır, işin gerçeği değil. Los'un etkinlikleri bile cinsellik korkusuyla çarpan bir yüreğin işidir. Blake'in şiirindeki en etkileyici bölümlerden biri Albion'un Kızları'nın sergilediği doğa kültünün vahşi ritüelidir. Bu ritüel, *The Mental Traveller*'ın arazisini çağrıştıran taş sunakta gerçekleşir. Ulu Ana'nın iğdiş ederken kullandığı keskin bıçakla erkek kurbanı doğrarlar. Kurbanın kanı ak bedenlerini lekeler. Parmaklarını kurbanın yüreğine sokar, beynine soğuk su döker ve gözlerini oyarlar: "Güzellik & zalimlikle parlar: / Güneşi & ayı örterler; onlara bakabilecek bir göz yoktur." İçlerinden biri "zorlukla soluk alan Kurbanın" kanını içer. Nefesi kesilmiştir, çünkü avının kokusunu alan Diana tarafından elle geçirilmiş bir geyiktir. Cinsel eylem onu tüketmiştir. Kadın doymak bilmez zevki ve kibri için erkeğin enerjisini soğurmuştur (*Jer* 66:16–34, 68:11–12).

Albion'un Kızları öylesine şahanedir ve bütün o dehşet verici sahne öylesine hayran olunacak biçimde görselleştirilmiş ki, kendi kendimize Blake'deki bu tür şeylerin gerçekten onun femme fatale'a gösterdiği militan direnişten gelip gelmediğini sormamız gerekir. Bu bölüm ile Baudelaire'in erotik vampir şiirleri arasında kayda değer bir fark göremiyorum. Blake'in, dermansız erkeğin uğradığı eziyetin her aşamasını öyle canlı bir biçimde bütün ayrıntılarıyla anlatışında gizli bir hazzın var olduğu gayet açıktır. Bu, sado-mazoşist şiirin büyük uçuşlarından biridir. Onda, güçlü bir biçimde Blake'in aşağılanan kurbanı ile yaşadığı şehvetli özdeşleşmenin neden olduğu ürpertiyi hissetmemek imkânsız. Blake, Whitman'ın bir ağıt gibi okunan cinsel duasını önceden sezmiş gibidir. Bölümün aşikâr içeriği, doğanın merhametsizliği ve zorbalığıdır. Örtük içeriği ise Blake'in "Kadın İradesi"ne doğru hissettiği çekimden ve ona her ân boyun eğebilme tehlikesinden kaynaklanan, muhalefetinin aşırılığıdır.

Blake'in cinsel kırılganlığı yalnızca kitonyen erdişilere, Ulu Ana ve onun bir yanını temsil eden vampirlere dönüktür. Cinsellikten kopan Amazon, Blake için arketipik bir tehlike oluşturmaz; bu yüzden onu kararlı bir şekilde reddedişi herhangi bir komplikasyon taşımaz. Blake'in bekâreti, tıpkı Spenser'ın Belphoebe'sinde olduğu gibi mağrur ve münzevi Artemis'dir. Mekânına davetsiz girenleri gümüş oklarıyla uzaklaş-

tıran "gümüş yayın kraliçesi" Apollonca Elynittria, "yavuz" bir ışıltıya ve "ölümsüz bir güzelliğe" sahiptir. (*Eur* 8:4; *Mil* 12:1, 11:37–38). Blake olgunlaşmamış olanı, Spenservari bekâretin kendisini yağmalaması olarak görür. Belirgin biçimde çok sayıda figürün kullanıldığı *The Faerie Queene* tablosunda, Belphoebe ve Britomart yer almaz. Blake'in kâbus benzeri bir tahayyülü, Milton'ın şeytanlardan oluşan ordusundan esinlenmiş, hareket halindeki Amazon lejyonlardır. Binlerce kadın, zırhları alevlerle aydınlanırken "Kumsaldan geriye kalanların korları" üzerinde uygun adım yürüyordur (*Four Zoas* 70:21–23). Bastırılmış arzuyla yanan bekâret, üzerinde hiçbir şeyin yetişmediği yanık, ince topraktır. Blake'in kadının hegemonyasına karşı açtığı savaş, onun Esin'ini de karşısına almasını gerektirir. On dokuz yaşında ölen erkek kardeşinin ruhunun, ona dikte ettirdiğini iddia eder. Blake'in erkek bir Esin perisi olması şiir tarihinde görülmemiş bir sapmadır. Milton tuhaf bir biçimde Blake'ten derinlere iner – şiirin yazgısı, bir erkekten diğerine, Esin perisinin aracılığı olmaksızın geçer. Blake dişiliğin hiçbir biçimde kendisine dokunmasına müsaade etmeyecektir.

Blake, Wordsworth'ün aksine şiirinin özünü oluşturan karakterlerle dopdoludur. Ama kişilikle özel olarak ilgilenmez. Karakterleri genelleştirilmiş ve tipolojiktir. Blake, şahsa özel tekrarlanamaz deneyimlerle değil, genel olanla ilgilidir. Onun devasa sanat külliyatı içinde pek az porte vardır ve bunlar da çoğunlukla karikatürdür ya da grotesk tarzda resmedilmiştir. Toplumsal personaları açığa çıkaran bir araç olarak portre tarzına duyduğu kayıtsızlık, onun Michelangelo ile ortak yanıdır. Birer ritüele dönüşen davranış biçimleri, hem toplum hem de dinde, kendiliğinden ve organik olana dayatılan mekanik formüller oldukları gerekçesiyle Blake tarafından olumlanmaz. Toplumsal ritüelliği yadsıyan Blake'in, onun gözde şiirsel üslubunu oluşturacak olan, cinsellik ve doğanın vahşi sadomazoşist ritüelleştirimine daha açık hale gelmesi ironiktir. D. H. Lawrence gibi Blake de, cinselliğin toplumsal kimlikleri aşmasını arzu eder. Hatta Lawrence gibi doğaya boyun eğmeden doğallığa dönüşü savunur. Blake'in dünyasında personanın tezahürü bir hastalık belirtisidir. Maske ahlâkî bir kabuktur.

Blake, her türden hiyerarşiye saldırır. Onun şiirinde varlıkların yüce zinciri yoktur; hiçbir şey diğerinden daha kutsal değildir. Yine de Blake'in sınır çizgisi Apollonca ve bu yüzden de hiyerarşik bir ilkedir. Blake'in, Euripides'in *Medea* ve *Bakkhalar* oyunlarındaki, hiyerarşiyi yıkan Dionysoscu güce, biçimin bozulmasına karşı olduğuna dikkat çekmiştim. Sınır çizgilerine rağmen Blake, merkeze çekilen tekbenci kişiliğe

de karşıdır. Urizen, "kendi üzerine kapanan, her şeyi püskürten"dir (*Urizen* 3:3). Burada benliğin sınırları çok kesindir. Blake'in çok sevdiği özgür enerjinin bir sembolü olarak, atletik Albion'un kolları genişçe açılmış olarak tasvir edildiği ünlü tablosu, merkezden uzaklaşan *Glad Day*'dir. Özgür enerji Dionysoscudur. Kontur ve cinsellik bir arada var olamaz; çünkü cinsellik doğası gereği konturdan tasarruf edilmesi anlamına gelir. Sevişen iki insan, iki sırtı olan bir canavardır. Edebiyat ve sanatta en mükemmel konturlara sahip kişilikler, Blake'in soğuk ve seçkin oldukları gerekçesiyle reddettiği iffetli, Apollonik meleklerdir.

Blake'teki uzlaşmaz çelişkiler, iki karşıt sistemi, İncil ile görsel sanatları zorla aynı boyunduruğa koşmasından kaynaklanır. Bir grafik sanatçısı olarak Blake, putperestlik olarak görülen imge yaratımını kınayan Tevrat Museviliğini çoktan aşmıştır. On Emir, balık, hayvan ya da tanrı olsun, her tür tasviri yasaklamıştır. Bu, doğadaki tanrısallığı keşfeden, pagan bereket kültlerine karşı Musevilerin geliştirmiş olduğu bir tepkidir. Musa'nın buyruğuyla Museviler yaratıcı enerjilerini görsel sanatlardan, teoloji, felsefe, edebiyat, hukuk ve bilime yönlendirdiler. Dünya kültürüne, küçük bir gruptan beklenmeyecek ölçüde katkıları olmuştur. Aynı anda hem bir sanatçı hem de Yahudi bir kâhin olması, Blake'in aykırı psikolojisinin nedenidir.

Blake, Greko-Romen edebiyatını reddeder ve psikolojisini benimsediği Kutsal Kitabı yüceltir. Fahişeleri saymazsak, Kitapta cinsel persona yoktur. Kitaptaki karakterler bütünsel ve homojendir. Ruhsal bölünmüşlükler, benliğin görülebilir ve görülemez olarak ikiye ayrıldığı "riyakâr" kişilere özgüdür. Çoğulluk, yalnızca güzel bir yüzün kötü bir yüreği gizlediği ahlâkî ikiliktir. Benlik bundan daha fazla bölünemezdi. Metamorfozlar ruhsal varlıklara özgüdür: Tanrı ve şeytanlar bir ateş sütununa dönüşmek ya da bir domuzun bedenine girmek gibi harikalar gerçekleştirir. Euripides'in *Medea*'sının dürtülerin yarattığı karmaşasının izi yoktur. İncil dürtülerin gizemiyle ilgilenmez. Firavun'un yüreğinin katılığı, yolunda giden eşeğin birden durması gibi, ahmaklık ve özyıkım anlamına gelir. Saul'un kıskançlığı bir istisnadır – ama belki de hikâyenin büyük bir kısmı yolda kaybolmuştur.

Tersine, klasik kişilik, benliğin bir teatral yansıtmasıdır. Yaratıcı enerjinin çok büyük bir kısmı personanın inşasına yatırılmıştır. Onurun yerleştiği yer personadır ve onura karşı işlenen hakaretlerin öcünün alınması gerekir, Mafya içinde hâlâ renkli biçimde işleyen bir kural. Rönesans'ta canlanan klasik psikoloji, personanın *figura* ("budanan figür"de olduğu gibi) olarak adlandırıldığı İtalyan kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. İncil'de bireyler eylemlerinden ayrılmaz. Matthew Arnold'a göre, "Yahudiliğin en temel düşüncesi, riyaset ve rızadır."[12] Kutsal Kitap'ta

kişiliğin ahlâkî edimlerle var olması, İncil'in, tarih boyunca seçilmiş kişilerin anlatıldığı bir vakayiname olması sebebiyle anlamlıdır. Klasik kültürde eyleme önem verilse de, persona, eylemlerinden bağımsız ve onlardan daha önceliklidir. Kişi eylemde bulunurken görünmüyorsa eyleminin hiçbir değeri yoktur. Yunan tanrıları, kişisel kibirleri işin içine karışmadıkça hiçbir şeyi umursamazdı. Böylece eylem, toplumsallaşmış sanat ürünü olan personanın yoğrulduğu, topluma mal olmuş kil, bir araçtır. Blake, karakterin izini Yahudi kökenine dek sürerken, klasik anlamda teatral personaya sırtını döner. Diğer yandan, Yahudiliğin kişiliği ahlâki öz olarak değerlendirmesi ile Yunan'ın kişiliği görülebilir biçimsel konturlar olarak kavrayışı arasındaki gerilim, kendisine rağmen, bir sanatçının bakışına sahip Blake'i ele geçirir. Ulu Ana'yı yerden yere vuran Blake, Aziz Augustine gibi, onu her ân ve her yerdeki bir tehdit gibi görür. Onun şiiri, Yahudilerin Mısır, Bâbil ve Roma ile mücadele ettiği tarihsel koşulları yeniden yaratır.

Görünüşteki radikalliğine karşın, kişilik konusunda Blake derinden muhafazakârdır. Batı kültüründe cinsel personaların sayısında ve hacmindeki büyük sıçramalardan birinin eşiğinde durduğundan, özneye karşı saplantılı bir tutku duyar. Böyle bir sıçrama en son Rönesansta olmuştu. Bir dâhiye özgü sezgi gücüyle Blake, on sekizinci yüz yıl sonlarında, modern kişiliklerin kaotik çoğalmasını yaratacak olan iş başındaki güçleri hissetmiştir. Spenser gibi Blake de, personaların çoğulluğuna doğru bu kırılmayı durdurmaya çalışır. Apollonca sınırlar çizgisi içinde, benliği dürüstlüğe bağlamak, her türlü psişik kurgulamayı yasaklamak ister. Oysa Blake ahlâkî arayışını sürdürdükçe elinin altında bulabildiği başlıca âletler durup dinlenmeksizin çoğalan Hayaletler ve Türümlerdir. Edebiyat tarihinde onun ikiye ayrılmış şiirini, tam da mahkum ettiği parçalanmanın semptomlarına dönüştüren de, bu Hayaletler ve Türümlerle dolup taşmasıdır.

11
Doğa Anayla Evlilik
Wordsworth

On dokuzuncu yüzyıl kültüründe doğayı, William Blake değil, William Wordsworth tanımladı. 1790'ların başlarında Fransa'yı ziyaret eden Wordsworth, Rousseau'nun hayranı ve okuru olmuştu. Fransız Devrimi'nin ahlâkî yozlaşmasının yarattığı hayal kırıklığıyla, politikaya arkasını dönüp umutlarının odağı olan doğaya yöneldi. Doğanın duyumsal ihtiyaçlarını karşılamaktaki yetersizliği şiirindeki umutsuz temalarından biri oldu. Doğayı ilk şiirinden sonuncusuna kadar Rousseau'nun gözleriyle gördü. Wordsworth'ün doğadaki cinselliği ve zalimliği kabullenmeyi reddedişi, şiirini sınırlayan ve ezen, gözle görünür bastırılmışlığın kaynaklarından biridir. Wordsworth'ün, şehvet bir yana sadece enerjiye bile ilgi gösterecek genç okurlar tarafından kabul edilmeyişinde depresyon sınırındaki bu bastırılmışlık yatar. Wordsworth'ün cinsellikten yoksunluğu nevrotik bir başarısızlık değil kavramsal bir stratejidir. O, doğanın sadistliğini görmemek ya da hissetmemek için cinselliği reddetmek zorundadır. Blake doğasız bir cinsellik ister, Wordsworth cinselliğin olmadığı bir doğa. Rousseau'ya cevabın Sade'dan gelmesi gibi, Wordsworth de arkadaşı ve meslektaşı Coleridge tarafından cevaplanır. Bu iki adam arasında acımasız bir cinsel ortak-yaşarlık vardır: Wordsworth doğada kendisinin onaylamadıklarını Coleridge'in üstüne atar. On dokuzuncu yüzyılın daemonik pornografisinin Coleridge ile başlayan vahşi çizgisi, Poe ve Hawthorne'den Baudelaire, Wilde ve James'e ulaşır. Wordsworth ile Coleridge arasındaki bu amansız mücadele yüz yıl devam edecektir.

Wordsworth'ün temel ilkesi, bizi doğaya açan kadınca bir alıcılıktan ibaret "bilgece bir edilgenlik"tir. Wordsworth ve Coleridge'in çığır açan ortak kitapları *Lyrical Ballads*'da (1798) yer alan "Expostulation and Reply" şiirinde, bir arkadaşı, zamanını hayallerle telef etmesi nedeniyle Wordsworth'e sitem eder. Wordsworth bu siteme, gözler görür, kulak işitir ve bedenlerimiz "istesek de istemesek de" hisseder karşılığını verir. Bilinmeyen "Güçler" bizimle oyun oynar. Bu güçler kitonyendir ama Wordsworth onları cinsellik ve barbarlıkla olan eski bağlantılarından koparır. Gerçeklik aktiftir, doğanın hükmündeki şair seyircidir. Şiir, bir cin-

sel manifesto, eylem ve başarının geleneksel eril dünyasından bir geri çekiliştir. Bu manifesto ya da geri çekiliş, modern edebiyatta Melville'in kendini canlı canlı mezara gömen Bartleby'isi ("Yapmamayı tercih ederim") ile Kafka'nın kötürüm hamamböceği Gregor Samsa'ya ulaşan bir hareketi başlatır. Wordsworth, doğa anayla tinsel birliktelik uğruna erkekliği yitirir: Kendini eksiltmek yoluyla tamlık kazanmak. Onun şiiri, rahiplerinin tanrıça için kendilerini hadımlaştıran Asyalı doğa ana tapınçlarının âyinselliğini yeniden canlandırır.

Eşlik eden bir başka şiirinde Wordsworth, kitaplardan yani başka insanların sözlerinden herhangi bir şey öğrenebileceğimizi reddeder. Tek yol "Doğayı takip etmektir." Zihin, sadece güzelliğin "biçimini bozar": "Parçalara ayırmak amacıyla cinayet işliyoruz." Tek gereken "izleyen ve kapsayan" bir yürektir ("The Tables Turned"). Dante'nin de belirttiği üzere nihaî gerçeğe akıl yoluyla ulaşamayız. Wordsworth'e göre akıl, zalim ve yaratıcılıktan uzaktır. Teşrih yoluyla cinayet, analizin erkeksi olduğu anlamına gelir, nüfuz etmek, öldürmek. Zekâ fazla saldırgandır. Gelin kendisini nasıl kocasına sunarsa yürek de bilgiyi öyle içine çeker. Şairin çarpık cinselliği aşikârdır: Onun siluetlerden ibaret olan Güçleri, burada kadınsı doğa olarak karşımıza çıkar. Erkek, kendi erilliğini şamanistçe kurban ederek mükemmelleşir. Tamamen edilginleştiğinde doğa onu armağanlara boğar. Erkek, yeni doğmuş kutlu bebek, doğa ise Madonna ve bilge bilicidir. Öğretmende olumsuz olan hiçbir şey yoktur. Bu yüzden verdiği derste de hiçbir olumsuzluk bulunamaz. Wordsworth'ün başlıca kusuru buydu.

Anne ile çocuk arasındaki Rousseaucu aile romansı Wordsworth'ta baştan sona apaçıktır. Şair, *The Recluse*'de kendisini, kadın doğa tarafından "Şövalyelik entrikalarından" uzaklaştırılıp "yumuşak başlı ol ve nazik olan her şeye sıkıca sarıl" öğüdüyle evcilleştirilmiş "dağların sütten kesilmemiş bebeği" diye tanımlar (726–45). Aydınlanma erdişilik demektir. Doğa, erkeğin alması gereken örnektir. Doğa kadın olduğu için erkek de kadınsılaşmak zorundadır. Kadınlığın bu şekilde içselleştirilişi, tinsel olarak evrimleşmiş erkeğin yüreğinin "emziren bir ananın yüreği kadar şefkatli" ve yaşamının "mütevazı istekler ve zarif arzular / Ilımlı meraklar ve en ince duygudaşlıklar" demek olan "kadınca yumuşaklık" ile dolu olduğu son kitabı *The Prelude*'de coşkuyla yüceltilir (XIV. 225–31). Erkek manevî anlayışın doruklarına psişik transseksüellik yoluyla ulaşır. İç dünyası kadınca duygulanımlar ve yaşantılarla işgal edilmiştir. Sezgiler dolayımıyla tasavvur etmek, her daim hareket halinde olan bedenden, âdeta kendinden geçerek uzaklaşmak anlamı taşır. Wordsworth bu durumu, "dingin ve huzurlu bir ruh hali", yogada olduğu gibi nefesin ve kanın yavaşladığı bir durum olarak tarif eder: "Uykuya dalmışız bedende, / Ve ne-

fes alan bir varlığa dönüşmüşüz." "Şeylerin dünyasını görür"ken Batının saldırgan gözü "sakin kılınmıştır" (*Tintern Abbey*). Artık nötr ve aşkın bir hale geldiği için, cinsiyetle belirlenmiş bir beden ortada olmadığı için som seyircilikte cinsiyet yoktur.

Wordsworth bedeni, erkekçe eylemin bu aracını, sistematik biçimde baskılar. *Peter Bell*'in katı yürekli kahramanı doğru yolu bulduğunda, neşesi "sinirleri ve kasları"nı eriterek gözyaşlarına dönüşür: "Demirden çerçevesinde baştan sona, / nazik, huzur veren bir güç hissedildi!" Vücudundaki lifler zayıfladıkça "yeni doğmuş bir bebek kadar narin ve uysal" ve aynı zamanda çaresizdir. Kaslı beden kadınca duygularla çözülürken, çocuk masumiyetini yeniden kazanır. Wordsworth, Goethe'nin Werther'i gibi, erkekliği yoz yetişkinlikle eşdeğer görür. *The Faerie Queene*'i tashih ederken, aynı zamanda onu tersine çevirir. Wordsworth, Spenser'ın tiksindiği, insanı çözen gevşekliği tam da bu nedenle bağrına basar: Spenser'a göre bu gevşeklik, erkek iradesinin kadınca bir yapı-söküme tâbi tutulması anlamına gelir. Wordsworth'ün ideali, tehditkâr doğada bir Mutluluk Çardağı'dır. Onun Dionysosvari ıslaklığında cinselliğe yer yoktur. Wordsworth, çocukluğun duyusal saflığını cinsiyetsiz yetişkinliğe taşımayı ister. Bu bir Protestanlık mirası mıdır? Erotizmin olmadığı bir duyumsallık imkânsızdır.

Şair, kadınsı bir zihne sahip, en mutlu ânını "anaç bir güvercin" gibi "kuluçkaya" yatarken yaşayan "narin bir yaratık"tır. Wordsworth, Cambridge'teyken doğanın değişikliklerine suların göğe duyarlı olduğu kadar "duyarlıydı." "Rüzgârın dokunuşlarını" bekleyen "bir lavta kadar itaatkârdı" (*Pre* I.135–41, III. 138–39). Wordsworth ırmağı ya da denizi çoğu kez bir kadının "bağrına" ya da "göğsüne" benzetir. Öyle ki, eğer kendisi su ise, kadın toprağın erkek gökyüzü tarafından döllendiğini anlatan kadim evrendoğum hikâyelerine uygun olarak, kadındır da. Burada lavta, sanatçının doğanın esinleyici gücüne boyun eğişinin bir simgesiyken, benzer bir durum Romantik sanatçıların gözdesi Aeolia'nın rüzgâr harpı için de geçerlidir. Her ikisinde de imâ edilen erotik edilgenliktir.

Wordsworth'ün zihinsel süreç tasvirleri, cinsellikle çınlar. Zihin "efendi ve hükümdar"dır; duyular "onun iradesinin itaatkâr hizmetkârlarıdır" (*Pre* XII. 222–23). Zihin mütehakkimdir. Şairin iç dünyası rahme benzer: "Aklımda mağaralar vardı / Hiç güneş görmemiş" (III.246–47). Wordsworth "gebeliği" ve "gebe kalmayı" cinsel içeriğinden bağımsız ele alır. Mağara imgesi, *The Prelude*'ün iki önemli bölümünde karşımıza çıkar. Wordsworth, Alpleri aşarken, imgelemi, "Babasız buğu gibi / zihnin derinliklerinden yüksel"en "müthiş bir Güç" olarak düşünür. (VI: 594–95). Geoffrey Hartman, imgelemin "kendi kendinden doğduğu" için babasız olduğunu söyler.[1] Kendi derinlikleri içindeki zihin, erkeğin yardı-

mı olmaksızın kendisini dölleyen erdişi toprak anadır. İmgelemin öksüzlüğü, erkeğin aklına iğneler gibi batan uyarıcılarından kendisini korumasıyla açıklanabilir. Onun biricik ebeveyni kadınca sezgidir. Şair, buğuların aklını aldığı Delfi kâhinlerine benzer. Wordsworth, gökyüzü ve akıldan çok topraktan ve yürekten gelen sesi dinleyerek, annelik güdüsüne geri döner. Hartman, Wordsworth'ün, "dar yar", "kasvetli boğaz" ve "zifirî karanlık bir cadde" benzeri imgelerinde cinselliği ve doğumu çağrıştıran kanal imalarının" izini sürer.[2] Karşısında yükselen Snowdon Dağı'nda Wordsworth, "karanlık uçurumun" üzerinde, kuluçkaya yatmış bir kumru olan sonsuzlukla beslenen zihni görür (XIV.70–72). Bir anne/anaç kumru olan akıl, aslında kendi mağarasının üzerinde gurk yatmıştır. *Paradise Lost*, "derinliğin üzerinde, onu gebe bırakmak üzere kuluçkaya yatan" Tanrıyla başlar (I.21–22). Wordsworth'ün anaç şiirsel bilinci, Tanrının güçlerini ve ayrıcalıklarını ele geçirir.

Wordsworth, Tintern Abbey'de, göz ve kulağın yalnızca "algılamak" ile kalmayıp "yarı yarıya yarat"tığını da söyler. "Görülen nesneler ile bu nesneleri gören göz" arasında bir denge ve uyum olması gerekir. Wordsworth Batının saldırgan gözünü, tekbencilikte boğmadan köreltmek arzusundadır. İnsanla doğa arasındaki "yakınlığı" ve "kardeşliği" göremeyen "edilgen zihinler"e çatar (*Pre* XIII.375–78, II.384–86). "Edilgen"in bu olumsuz kullanımı şaşırtıcıdır. Wordsworth, "Dünyanın hükümranı gibi / Edilgen dünyanın üzerine atılan / İnsanlardaki önyargı, ahmaklık, çılgınlık"a saldırır (*Pre* XIII.66–68). Hitler'in bir zamanlar söylediği gibi kitleler kadınsıdır. Wordsworth'ün saldırgan, kendi kendini erekte etmiş hükümranları halkın ırzına geçer. İnsan haksız yere "bir araç, âlet ya da edilgen bir nesneye" dönüştürülmedikçe, "tek bir annelik ruhu" dünyayı doldurur (The Excursion, IX.111–16). Kötü hükümet doğaya aykırıdır. Wordsworth'ün oyunu *The Borderers*'da, "dünyanın efendilerinin tiranlığı" ancak "iğdiş edilmiş uyuşuk ruhların rızası" sayesinde yaşar (III. 354–57). İtaat olmadan tahakküm olmaz. Siyasal erk, sado-mazoşist seks gibidir. 1803'te yazmış olduğu bir sonede Wordsworth, İngiltere'ye, yüreğini "kendisini zayıf düşüren besinden vazgeçmesi" için uyarır. İngiltere, dizlerinin üzerine çökmüş, yanlış cinsiyetten ve yanlış musluktan emmektedir.

Wordsworth'ün olumsuz, güçten düşürücü edilgenliği, erkekler kendilerini anaç dişi doğaya değil de başka erkeklere teslim ettiğinde ortaya çıkar. Politik tiranlığa rıza göstermek, tanrısal anne sevgisine bir ihanettir. Modern anlamda sosyal bir varlık olan insan, Pope'un asalet düşkünü Sporus'u kadar ahlâklıdır. Bu yüzden, Blake gibi Wordsworth'ün de kendi cinsel açmazı vardır: Kişi, hayal gücünü kısırlaştırarak devletin hizmetinde güçten düşmek ya da bir ana tanrıçayla evlilik arasında tercih yapa-

bilir. Ama gelin kimdir, güvey kim? Wordsworth, oğul ve eş olarak kendisini hadımlaştırır. Erkeklerin savunucusu Blake olsa, bu evliliği alenen kınar ve kiliseden kovulurdu.

Wordsworth, algıyı olduğu kadar ıstırabı da yüceltir. "Tek bir kasın hareketi süresince gerçekleşen eylem geçiciyken", "gözden uzakta ve karanlıkta çekilen acı ebedidir / Ve sonsuzluğun doğasını paylaşır" (Bor III.405–10). Wordsworth'ün karanlık derinliklerinin yolu azapla döşelidir. Acı çekmek, kitonyen bir mağara, Elusis gizemidir. Eylem erkeksi, acı çekmek kadınsıdır. Erkeklerin eylemleri "geçici"dir, oysa kadınların ve kadınla özdeşleşen erkeklerinki "kalıcı." Wordsworth'ün cinselliği, kendini kurban etme düşleridir.

Toplu eserlerindeki cinsel personaları yeniden gözden geçirdiğimizde, Wordsworth'ün bir insanî tipi radikal biçimde dışladığını keşfediyoruz: Erkekliğini kullanan yetişkin erkek. Şiirleri çocuklar, kadınlar, yaşlı erkekler ve hayvanlarla doludur. Ama yol üstündeki bir taş bile, Wordsworth'te erkek gibi bir erkeğe göre daha fazla yakınlık hissi uyandırır. Toplumdan sürgün edilenler otomatikman onun Rousseaucu saygısına hak kazanır. Wordsworth toplumu, erkeksi olanla, zafer kazanmış, kibirli halleri içinde gördüğü bahisçilere benzettiği erkeksi erkekle özdeşleştirir ve ona şiirinde en ufak bir yer vermez. Blake için Erkek her şeyken, Wordsworth için tam bir Hiçtir. Wordsworth'ün şefkati her ne kadar ideolojik anlamda tümüyle kapsayıcı görünse de, gerçekte öyle değildir. Sanatın dışarıda bıraktıkları ne kadar göz alıcıysa, yaratıcılık o kadar aykırılaşır. Wordsworth, güçlü erkeklere karşı yakıcı bir tiksinti duyar.

Bir erkek, ancak erkekliği bir arızayla sakatlanmışsa Wordsworth'ün duygudaşlığını kazanabilir. "Incidents upon Salisbury Plain" adlı şiirinde, Wordsworth'ün denizcisi yaşlı ve yoksul bir adamdır. Yalın ayaklı denizci rengi kaçmış, yamalı, yırtık pırtık bir asker üniforması giymektedir. Kâbil gibi yalnızlığa terk edilmiştir. *The Prelude*'de Wordsworth, "bir deri bir kemik kalmış, işe yaramayan koluyla" asker üniforması içinde, uzun boylu bir adamla karşılaşır: "Bu adamdan daha çelimsizini / ne gece ne de gündüz vakti gördüm." (IV.387ff.). Denizci ve asker, toplumsal hiyerarşinin dışına itilmiştir. Wordsworth'ü çeken de onların bu "terk edilmişliği" ve "münzeviliği"dir. "Waggoner"de bir başka denizci alenen ve sınırsızca maceralar yaşar. Acaba bu kişi Wordsworth'ün güçlü erkeği olabilir mi? Cevap yüz dize sonra gelir: "Denizci sandalyesinden fırladığında – / ayağını sürüyordu yerde (onun topal olduğunu / daha önce söylemiş olabilirim.)" (II.102–04). Wordsworth'ün dünyasının erkekleri bir şekilde sakat olmak zorundadır. Wordsworth, şiirindeki erkekleri fiziksel ve ruhsal anlamda zayıflatmaya kendisini öylesine kaptırmıştır ki, denizcinin sakatlığını ilk bakışta es geçer, bu durumun yarattığı duygulanımın, şiirselliğin

travmatik bir gerçekliği olarak kabul edilmesini tercih eder. Ya da belki de başlangıçta denizciyi güçlü bir erkek olarak tasarlar ama sonradan böylesine tuhaf ve cinsel olarak göze batan bir varlığın bulunuşuyla hayal gücünün tıkandığının farkına varır. Bu yüzden bu rahatsız edici erkeklik işaretini iptal etmek için geriye dönmek zorunda kalır. Ancak denizci gelişi güzel açılmış bir parantezle alelacele topal edildikten sonradır ki şiir yoluna devam edebilir.

"Elegiac Stanzas"ta (1820) çekici bir Amerikalı genç belirir – ama ancak Zürih'teki gölde boğulmak üzere. "Vaudracour and Julia"da genç bir adam aşkının peşinden şiddetle gider, sonra da gayri meşru çocuğunu büyütmek üzere bir ormana çekilir. Çocuk, yozlaşarak aptal bir dilsize dönüşen babanın esrarengiz bir hatâsı yüzünden ölür. Çıkarılacak ders: Erkeklik gücünün sonu sefalettir. "Michael"da on sekiz yaşında yakışıklı bir genç anlatılır. Acımasız Wordsworth, bu gence "ahlaksız Londra"da bir felâket hazırlar: "Rezil olmuş ve utanç içinde" deniz aşırı ülkelere kaçmak zorunda kalır. Londra, erkekleri cinsellik ve otomatikman düşkün deneyim için ayartan Babil'dir. "Heart–Leap Well"de, şövalye, bir geyiği öldürdüğü yere "metresiyle" oynaşabileceği bir "sefa köşkü" yaptırır. Şiir cinayetle cinselliği eşdeğer sayar Faust'ta olduğu gibi doğa anaya hükmetmek, kadına hükmetmekle eşdeğerdir. İkinci bölümde köşk yok olur ve onun bulunduğu yer "lânetlenir", ağaçlar "özsuyu kurumuş kütüklere" döner. Fallik otorite kısırdır, doğaya hakarettir.

"The Two April Mornings" ve onu tamamlayan "The Fountain"da, yetmiş iki yaşında eski bir okul müdürü olgunluk çağını, "güçlü bir erkek" olarak yaşadığı bir dönem olarak hatırlar. Erkeklik, ancak kaybedildiğinde söze dökülebilir. Birden fazla anlatıcının araya girmesiyle şiir, hatıra içindeki hatıra biçiminde ilerler: İlk şiir, Wordsworth'ün okul müdürünü hatırlamasıyla sona erer. Erkeklik gücü dönemin kızarmış gözleriyle tasavvur edilir. "The Last of the Flock" adlı şiirde karşımıza çıkan "tam anlamıyla sağlıklı bir yetişkindir." Öyle bile olsa onu yolda iki göz iki çeşme ağlarken buluruz! Bir zamanlar zengin biriyken, çocuklarına yiyecek alabilmek için elli koyununu satmak durumunda kalmıştır. Wordsworth'ün, elli, on, beş, bir ve en sonunda hiç kalmamacasına tükenen sürüsü, onun giderek azalan erkeklik nüfuzuna okunan bir çeşit duadır. Malı mülkü kuruyup, bedeniyle sınırlanınca, Odysseus ya da Lear gibi, kahraman da sonunda bir hiçten başka bir şey olmayacaktır. Onun Wordsworthcü çöküşü, Kleist'ın *Penthesilea*'sındaki benliğin cerrahî müdahaleyle budanmasına benzer. Wordsworth, "The Last of the Flock"taki güçlü erkeğe sempati duyar, çünkü o acı çekerken, erkek kimliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Wordsworth'e göre erkek erkekliği azaldıkça yücelir. Kendini kurban etme ve aleni şehitlik erkeği kadınsı doğa tapınağında kutlu kılar.

Wordsworth, "Character of the Happy Warrior"da "Kimdir mutlu savaşçı, kimdir? / Silâh kuşanmış her erkeğin olmak istediği?" diye sorar. Silâh sözünü bundan sonra bir daha duymayız çünkü en iyi savaşçının "ahlâkî varlığını her şeyin üzerinde tutan" kişi olduğu ortaya çıkar. Şiir, bir askerden çok bir filozofun yararlanabileceği temel ilkeler üzerinde yükselir. "The Happy Warrior"da eylemin hiçbir cazibesi yoktur, öne çıkan varlığın niteliğidir. Wordsworth yazın hayatının son dönemlerinde yazdığı önsözde, bu şiiri Lord Nelson'ın esinlediğini söyler: "Onun toplum içindeki saygınlığı işlediği büyük günahla lekelendiğinden... adını arzu ettiğim gibi şiirime yazamadım." Nelson'ın o büyük günahı, Emma ya da Lady Hamilton ile yaşadığı ilişkidir. Açıkça yaşadığı ama ılımlılıktan uzak cinsel hayatı İngiltere'nin denizlerdeki kahramanının adını Wordsworth'ün şiirindeki onur mevkiinden yoksun bırakmıştır. Byron'ın öveceği şeyi Wordsworth kınar. Mutlu savaşçının erdemlerinin, kumandanı olduğu geminin 1805'te batması sonucu ölen kendi erkek kardeşinde bulunduğunu söylemeyi de ihmal etmez. Bu erkeksi erkek kardeşin adı Wordsworth'ün şiirinde açıkça anılacaktır – ama doğal olarak sadece ölümünden sonra, "Elegiac Verses"de.

The Prelude'de, erkeklik gücünün çarpıcı bir tezahürü, Stonehenge yakınlarındaki genç Wordsworth'ün görüntüsü olarak ulaşır. Savaştaki ilkel kabilelerin çığlıklarını işitir ve şunu görür: "Tek bir Briton kuşanmıştı, kurt postundan yeleğini, / Kalkanını ve taş baltasını" (XIII.312–26), barbarca bir ihtişam figürü. Wordsworth'ün hayal gücü ilk ve son kez olarak güçlü bir erkekten etkilenmiştir. Ama gene de eril güç şiire, ancak zaman içinde geriye giden bir hatıra olarak girer. Yaşı geçkin Wordsworth, genç Wordsworth'ün ırkçı bir hafızaya sahip olduğunu hatırlar. Yırtıcı Briton, tarih öncesi zamana aittir. Wordsworth'ün husumetinin odağındaki çağdaş toplumun dışında ve öncesindeki doğa içindeki insandır. *The Prelude*'den son bir örnek, cinsellikle ilgili araştırmamızı tamamlayacaktır. Wordsworth güneşli bir günde yapılı vücutlu bir işçiyi dizlerinin üzerine oturttuğu "hastalıklı bir bebeği" sevip okşarken görür (VII.602–18). Wordsworth'ün işçisi, Praxiteles'in Hermes'iyle henüz bir bebek olan Dionysos'u gibi *kourotrophos*, bir bebek bakıcısıdır. Benim Teiresias kategorisine yerleştirdiğim, erdişi olan erkek annedir. İşçi, bilincinde olmaksızın doğadaki annelik güdüsünü sahiplenir. Bebek onun cinsiyetini yumuşatır ve şair için katlanılabilir kılar.

Bu nedenle, bu erkeksilik ıstırap ya da kadınsı duygulanımla nitelenmediği ya da belleğin uzaklaştırıcı perspektifi aracılığıyla görülmediği sürece, Wordsworth'ün duygulanımı asla etkin erkek figürlerine yönelmez. Kadınlığın yaratılmış dünyayı kaplaması nedeniyle saf erkeklik bu dünyadan kovulmuştur. Yaşama hakkı yoktur. Wordsworth'ün yeşil kampüsüne

kaydolabilmek için kişi bir dizi zorlu giriş sınavını geçmek zorundadır. Yine de ataerkinin ikinci sınıf üyeleri olan kadınlar, çocuklar ve yaşını almış erkekler için ayrıcalıklı bir kabul programı uygulanabilir. Kabul edilmek isteyen erkekler, tehlikelerle dolu bu yoldan geçmek zorundadır. Ölesiye acı çekmek, hattâ ölmek ya da anne olmak zorundadırlar. Yine de tercihleri ne olursa olsun, en sonunda cinsel bir dönüşüm geçirmeleri kaçınılmazdır. Etimolojik anlamda üniversiteye girmek rahmin ve annenin alanına girmek anlamı taşır. Wordsworth, tinsel üniversitenin varlıklarını şefkatli ana-duyumsallığıyla yıkayan demirden rektörüdür.

Peki ya Wordsworth'ün diğer cinsel personaları? Bir kişi, duygusal olarak Wordsworth'e ne kadar uzak olursa, o ölçüde ayrıntılı tasvir edildiği sonucunu çıkarıyorum. Duygusal olarak ne kadar merkeze yaklaşırsa da o ölçüde belirsiz ve gizemli hale gelir. Şair, müstakbel eşi Mary Hutchinson'a "hazzın Hayaleti", "sevimli bir hayal" diye seslenir. O, "dans eden bir siluet, neşeli bir imgedir", "meleksi ışığıyla bir Cin ve hattâ bir Kadın"dır. Şiir cinsiyetleri belirsizleştiren bir melek olan Mary ile başlar ve biter. *The Prelude*'de Wordsworth, Mary'yi bir kez daha "hayalet" ve "cin" olarak adlandırır (XIV.268–70). Gizemli Lucy biçimsel anlamda belirsizliğe düşer: "Kayalar, taşlar ve ağaçlarla / dünyanın bir günlük devrinde savrulur" ("A Slumber Did My Spirit Seal"). Lucy, doğanın Dionysosvari başkalaşımlarına – büyük olasılıkla Lewis'in *The Monk*'undaki doruk noktasına bir gönderme – gömülmüştür. Bir meleği andıran Mary, varlık zincirindeki konumunu yükseltirken, Lucy itibarını yitirir. Buna rağmen her ikisi de, benzer Wordsworthcü kaderi paylaşır: Bedenleri gerçekliğini yitirir ve cinsiyetsizleşir. Lucy, maddeye indirgenerek cinsiyetini ve insanî kimliğini yitirir.

Aynı biçim belirsizliğini Wordsworth, birbirleri için hayatlarındaki en önemli insanlar oldukları kız kardeşi Dorothy için de kullanır. Coleridge, Wordsworth'le ilişkisini kestikten sonra bu kız kardeşi acı bir dille (Yunan dilinde) "tapınan kız-erkek kardeş" ya da "– köle" olarak adlandırmıştı. Wordsworth'ün şiirinde Dorothy, bedensiz ve cinsiyetsizdir. Tintern Abbey'i defalarca okusak bile, şiirin sonunda Dorothy'nin görünüşüne şaşırmadan edemeyiz. Kendi içine gömülmüş Wordsworth, yansımaları ve hatıralarında tam anlamıyla tek başınadır. Dorothy âdeta bir cin gibi beklenmedik bir anda vücut kazanır. Önceleri cinsiyeti belirsizdir: "Siz benim sevgili Dostum, / benim sevgili Dostum"da görüldüğü gibi, Wordsworth *The Prelude*'de, Coleridge için benzer abartılı saygı ifadelerine sarılır. Yalnızca sekiz dize sonra bu dostun cinsiyeti ve kimliği hakkında bilgi edinirken, Wordsworth bir yandan dostunu dinler, bir yandan da dostunun gözlerinde gördüğü "şimşeğin ışığı"ndan bahseder. Sekiz dize boyunca cinsel anlamda içine düştüğümüz belirsizlikte tek başımıza

kalmışızdır. Cinsiyeti kesin olmayan bir varlığın sesini işitmemiz ve gözlerinin içine bakmamız istenir.

Tintern Abbey'de Dorothy bedensiz ve cinsiyetsizdir çünkü o, Wordsworth'ün Jungçu anlamda *anima*sı, benliğin anlık olarak yansıtıldığı içsel bir tarafıdır. Onun beklenmedik bir anda ortaya çıkışı, şiirdeki iç monologun büyük bir bölümünde, erkek kardeşine gerçek anlamda dışsal olmaması nedeniyledir. Wordsworth, Dorothy'nin sesinde "önceki yüreğinin sesini" işitip, gözlerinde "önceki sevinçlerine" tanık olduğunda kendi benzerini ya da ikizini tahayyül eder. Bloom, Dorothy'i "Wordsworth'ün bir tezahürü" olarak tanımlar.[3] Wordsworth Dorothy'nin yüzüne baktığında, büyülü bir aynada âdeta kendi geçmişine bakmaktadır. Bu haliyle Spenser'ın, kristal kürede ya da aynada, gelecekteki cinsel dönüşüm geçirmiş haliyle kendisine bakan Britomart'ı çağrıştırır. Coleridge aynadan "Kızkardeş" olarak söz eder. Kendisine Dorothy'nin gözleriyle bakan Wordsworth, Donne'un, kendi aksini, şairin gözyaşlarında gören sevgilisine benzer. Wordsworth'ün cinsel anlamda belirsiz sekiz dizesi kızkardeşin, eşi olan erkek kardeşten yaratıldığı tinsel bir doğum ânıdır. Bu bölüm, Dorothy ayın ilksel dünyadan kopmasını çağrıştırırcasına erkek kardeşiyle birlikteliğinden çıkarken cinsiyetinin ve kimliğinin sistematik bütünleşmesini kaydeder.

Dorothy, çağırılıncaya dek ketum sessizliğini sürdüren bir koruyucu ruh gibi Wordsworth'ün yanında bekler. Wordsworth'ün ansızın ortaya çıkan kaygılarını yatıştırmak için âyinsel bir tarzda çağırılır. Wordsworth çocukluğundan itibaren doğa ile kurduğu ilişki sayfasını tarihsel anlamda kapatır. Yeniden "Çayırların ve koruların / Ve de dağların tutkunu" olduğunu ilân eder. Dorothy'e hitabında Wordsworth, ilâve eder: "Doğanın asla ihanet etmediğini bilmek / Onu seven kalbe". Bunu bilmek bile baskı altında yeşeren bir umuttur. Dorothy'nin cisimleşmesi, Wordsworth'ün umutsuzluğu her zaman yanında tuttuğu anlamı taşır. O, Wordsworth'ün doğayla kurduğu dingin ilişkinin bozulmasının yaratacağı kaygıları yatıştıran, görünür bir bağı temsil eder. Proteus, en sonunda yere yıkılana kadar, kendisinin peşinden koşturanlardan kaçabilmek uğruna biçim değiştirmiştir. Proteus'un yaşadığı dönüşümler, Wordsworth'ü harekete geçiren ve sonunda onu, tek bir insan biçimi olan kız kardeşine dönüşmeye zorlayan duygusal değişimle paralellik gösterir. Şair kendisine dışsallaşmış olan ve kendisini doğayla bütünleşme tasavvurundan alıkoyacak her türlü engeli savuşturan kız kardeşini tahayyül eder. "Doğanın asla ihanet etmediğini bilmek": Duygusallığın üstünlüğü, bir söz öbeğine havale edilir. Virgina Woolf, Bayan Ramsay'in ölümünün gelişigüzel biçimde duyurulduğu *To The Lighthouse*'da (Deniz Feneri) benzer bir yol izler. Romancının sonraki yaşantısındaki felaketleri başlatan, erken ölümüyle duy-

gusal çöküntüye neden olan Bayan Ramsey, Woolf'un karizmatik annesidir. Bu sözceler, katlanılması imkânsız duyguların ritüel biçimlenişi ve ulaşılmazlığının kanıtıdır. Wordsworth'ün annesi o sekiz yaşındayken ölmüştü. Şair, *The Prelude*'de onun hakkında "Bizi umutsuzluk içinde bıraktı." diyerek yakınır (V.259). Anneler ihanet de eder. Doğa, Wordsworth'ün kendisini yine terk eden ikinci annesidir.

Böylece *Tintern Abbey*'de kızkardeşin ruhu birden bire belirir, çünkü Wordsworth'ün başı yeni bir yoksunlukla, sevgi dolu doğa anadan ayrı düşüşüyle derde girmiştir. Belki de *anima* daima ruhsal kriz anlarında dışsallaşıyordur. İstifasından sonra, Beyaz Saray'dan ayrılmasından hemen önce, ulusa seslenen Başkan Nixon konuşmasında annesinden söz etmişti. Gözyaşları içinde onun "Bir azize" olduğunu söylemişti. Nixon'ın konuşmasıyla alay eden medya beni çok şaşırtmıştı. İtalyanlar, insanın hayatındaki dramatik dönemeçlerde kendi annelerinden bahsetmesini gayet doğal karşılarlar. Her iki dünya savaşında da, savaş alanlarında yatan yaralı askerlerin dudaklarından karıları ya da sevgililerinin isimleri değil, "Anne" sözcüğü dökülür. Böylesi bir felâket sırasında, politik gücü kontrol eden erkek personanın çözülmesiyle birlikte Nixon, Proust'ta alışık olduğumuz tarzda, günümüzün sefil dünyasından, çocukluğun kayıp, mistik cennetine doğru bir yolculuğa çıkar. Bu süreçte istekle annesine seslenir. Gerçekten de annesi, imgeleme görünür olan *anima* gibi onun yanı başında bitiverir. Zorlu bir yarıştan sonra ipi göğüsleyen atletler kameraya bakıp, "Merhaba Anne!" diye seslenir. "Merhaba Baba" diyen çok nadirdir. Bunun nedeni ise baba figürünün hiçbir zaman bir anne, kız kardeş, ya da güzel bir genç olarak, düşsel bir alandan diğerine geçişi temsil etmemiş olmasıdır. Baba ve erkek kardeş toplum, anne ve kız kardeş duygudur.

The Prelude'de Dorothy, Wordsworth'ün şiirsel eserini doğrulayan Esin perisidir. O, bir çöpçatan ya da kendi "gerçek benliği"ni bulmak üzere Orfeus gibi duyguların yeraltı dünyasına doğru çıktığı yolculukta Wordsworth'e kılavuzluk edecek olan Psychopompos'tur. Dorothy'nin "tatlı varlığı" onu, Milton'ın erkeksiliğinin "dehşet" ve "şiddet"inden uzak tutar: "Sensin yumuşatan / Bana ağır gelen bu zulmü." Onun kadınsılığı Wordsworth'ü baştan aşağı kuşatır ve yatıştırır (XI.333–48, XIV.237–50). Wordsworth'ün kız kardeşiyle ruhsal özdeşleşmesi öylesine yoğundur ki, bu durumu Romantik ensest olarak sınıflandırmalıyız. Bazıları ikisinin cinsel birliktelik yaşadıklarını öne sürüyor ama ben buna ihtimal vermiyorum. Gerçek bir ensesti bilebilecek tek Romantik Byron idi, onunki de kısa sürmüştü. Wordsworth ile kız kardeşi ensesti ruhsal bir ilkeye dönüştürmüştü. Hem buradaki örnekte, hem de Shelley'nin *Epipsychidion*'unda, Romantik çerçevede ensest, kimliğin aşırı doygunlu-

ğuna dönük bir metafordur. O, şairi en eski esin kaynağıyla buluşturmak üzere tarihi geriye çeviren arkaik bir söz sanatıdır.

Wordsworth, Dorothy'e en açık göndermesi olan *The Prelude*'de, dünyasını imgelem üstüne inşa eden bir adam nezdindeki en üstün durumun "yalnızlık" olduğunu anlatır (XIV.211). Üstün erkek, kendi ruhunda bir araya getirdiği her iki cinsi de kapsar ve bu nedenle de bir eşe ihtiyaç duymaz. G. Wilson Knight, Wordsworth'ün "en üst düzeyde gerçekleştirdiği bütünleşmeyi", "erdişi bir durum" ve "normalin ötesinde bir bütünlük" olarak tarif eder.[4] Bloom, tüm sanatçılar için, "Şairin içindeki varlık ne kadar istese de, şairin içindeki şair Wordsworth'ün çiçeklerinin ortasında *evlenemez*" der.[5] *The Prelude*'de Wordsworth'ün "yalnızlığıyla" başlayan dizeden, "şefkatle bakan annenin" kalbine kadar tam on yedi dize birbirine sıkıca bağlıdır. Wordsworth kadınsı dünyayı içselleştirir ve onu gelinine dönüştürür. Artık tek düşündüğü, kadınsı gücüyle kendisini dünyaya getiren, melek gibi bir varlık olan Dorothy, kendi ifadesiyle "Ruhumun kız kardeşi"dir (232). Kız kardeş, şairin muhteşem yalnızlığına imkân veren ruhunun kadınsı tarafıdır, o gerçekliği seyreden ama ona boyun eğmeyen bir büyücüdür.

Wordsworth'ün şiirinde, kendisine en yakın üç kadın fiziksel olarak net sunulmaz. Başka bir deyişle Wordsworth'ün şiddetli etkisi kadınların dış hatlarını bulanıklaştırır. Wordsworth'ün anekdotlarla sunduğu hikâyelerin kadın karakterlerini fiziksel varlıklar olarak tanımlamak oldukça zordur. Bir kadın Wordsworth tarafından ne kadar az sevilirse, o kadar *görülebilir* hale gelir. Bir doğa şairi için alışılmadık bir durum da olsa, Wordsworth sevgilinin maddî gerçekliğini ortadan kaldırır ve onu meleğimsi bir varlığa dönüştürür. Sevgili artık ne bir nesne ne de cinsel bir nesnedir. Wordsworth'ü ürküten, saldırgan bakışı olabilir mi? Bu genelleştirici tarzı, Wordsworth'ün en karakteristik figürlerinden biri olan, geçkin yalnız erkeği anlattığı görsel teknikle karşılaştıralım. Örnek vermek gerekirse, yaşlı Cumberland dilencisi "bembeyaz una bulanmış çantasından" çıkardığı ekmek kırıntılarını yer. Kırıntılar "felçli kolundan" dökülür. Bedeni "iki büklümdür." Âdeta "sürünürcesine" ilerlerken, rüzgâr "solgun yüzüne düşen kırlaşmış bukleleri" dövmektedir. "Kararlılık ve Bağımsızlık"tan arta kalanları tırtıklayan, "ikiye katlanmış" bedeniyle, "eli ayağı tutmayan bir Adamdır." O, "Ak saçlıların" en yaşlısıdır. "Elini, ayağını, bedenini ve solgun yüzünü, ağaçtan yontulmuş uzun ve boz bir bastondan" güç alarak sürükler. En ince ayrıntısına kadar tasvir edilen bu figürler Dorothy, Lucy ya da Mary'den daha fazla bireydir.

Wordsworth'ün münzevi erkekleri, bulunmuş nesneler, hoyrat doğanın biçimlendirdiği sanat eserleridir. Uygarlığın enkazından sağ kurtulmayı başarmış bu erkekler, tahtalar gibi kurumuşlardır. Onların Giacometti-

vari solgunluğu, amansız mücadelelerle yorgun düşmüş olduklarının kanıtıdır. Dış güçler insanı, doğaya yakınlaşana kadar tüketmeye devam eder. Münzeviler ağırbaşlı, ama fiziksel olarak yetersizdir. Eylemin bile onları bu durumdan kurtarmaya yetmediği boğucu, melankolik bir dünyaya aittirler. Bu dünyada metanet ve tahammül gibi, yalnızca edilgen tepkiler geçerlidir. Wordsworth'ün münzevilerinin çelimsizliği, benliğin daralması anlamına gelir. Wordsworth, Romantik şairlere has ben-merkezciliğini yansıtan bir sözde, "Çoğu zaman dışsal şeylerin dışsal bir varoluşa sahip olduklarını düşünemiyorum", diye belirtir. Münzevi erkeklerin özgüllüğü ve yoğunluğu, şairin onları dışsallaştırma ve geçici olarak sabitleme çabasının bir sonucudur. Onları kuşatan bu daraltıcı açık alan, agorafobik bir çorak alandır. Edward Munch'ın *Çığlık* tablosunda olduğu gibi, Wordsworth'ün erkekleri aynı anda korkunç bir ıssızlığa ve doğanın gücünden yayılan kötü niyetli dalgaların insafına terk edilmiştir. Bloom, Descartes'ın, "kendimiz ile nesneler arasında inanılması güç, cehennem misali uçurumu" yaratan kişi olduğunu söyler.[6] Kişileri birbirine yabancılaştıran, Batılı mekânı aşan Wordsworth'ün bakışıdır. Onun bakışı, bir zıpkın gibi fırlatıldığı anda sınırını belirleyen, ama bir zıpkın kadar öldürücü olmasa da, duygudaşlık bağıyla sarmalayan bir kapsül gibi hedefini arayan, bir anlığına da olsa onu kompartımanlardan sakınan hâledir. Buna rağmen bu ihtiyarlar üzerindeki amansız baskı, Wordsworth'ün "aşkıdır", onların bedenlerini kurutan ve varlığı bir iskelet haline getiren aşkı. "Bebek Sevinç"de gerçekleştiği biçimiyle Wordsworth, gizli saldırganlığı Rouseaucu bir duygudaşlıkta açığa vurur.

Wordsworth'ün şiiri, görünüşte, insanlığın lütufkâr "bakıcısı" olan doğanın en alelâde ve harcıâlem durumlarına bile cömertçe bir önem bahşeder. Ancak, yaşını almış, münzevi erkekleri konu edinen şiirlerinde ve genç bir kızın başının üzerinde taşıdığı testinin rüzgârda parçalandığı sahnede olduğu gibi *The Prelude*'de gördüğümüz "düşsel keder" sahnelerinde farklı türden bir duygulanım fiziği geçerlidir. Tinsel bir genişleme yerine, yalın orantısızlıklar, korkutucu boşluklar, patlayan ve aşınan enerji yığılmaları – tahammül sınırlarını zorlayan ıssızlığı takiben beklenmedik kutsamalar. Münzeviler, Wordsworth'ün dile getirilmeyen korkularını ifade eder. Onlar, doğa ananın artık ihtiyaç duymadığında bir kenara yığdığı, erkekten arta kalan kemiklerdir. Romantik kavrayış sınırsız da olsa, benliğin imgesi, beden-imge küçülür. Bu, Wordsworth'ün kendisini sürüyen inmeli ihtiyarıdır. Özgürlüğüne kavuşan Rousseaucu benlik, dinin ve toplumun boşalttığı alanı doldurmakta yetersiz kalır. Hıristiyan âleminin kutsal sahnesindeki rolünü terk eder. Yıldız bir fazlalıktır. Fazlalık, bilincin kıyısından nesneler dünyasının vahşi belirsizliğine düşmek anlamı taşır. Wordsworth'te cinsiyetlerin yokluğunu kişiliğin gözden düşmesiyle açık-

lamak eksikli olacaktır, bir diğer neden de Blake'te gördüğümüz gibi, insanî deneyimlerin yok olmaya yazgılı oluşudur. Doğanın iyicil olduğunu iddia eden Wordsworth, terk edilmenin hayaletinin, doğa ananın zalimliği konusundaki bastırılmış korkusunun pençesinde kıvranır.

Yaşlı ve takatsiz erkek, Wordsworth'ün kendini en büyük güçle özdeşleştirdiği kimliktir. Daraltılmış beden imgesi onun psikomorfik topos'udur. Münzeviler, kâbuslardaki öteki benliktir ve Wordsworth'ün onlarla diyalogu eş-çiftiyle (doppelgänger) girişilen daemonik bir söyleşidir. Shelley, ölümünden kısa bir süre önce villasının terasında kendisine "Daha ne kadar böyle halinden hoşnut kalacaksın?" diye soran eş-çiftiyle, bir hayaletle karşılaşmıştı. Wordsworth'ün eş-çiftinin mesajıysa tam tersidir. Sülük toplayıcısı, yatıştırıcı kâhince bir gülümsemeyle hikâyesini anlatıp yeniden bir gölge gibi yeraltına doğru süzülen bir gaipten haber vericidir. Şaire, genel yıkımın ortasında üzücü de olsa bir tesellinin hâlâ mümkün olduğunu telkin eder. Zayıf düşmüş eş-çiftiyle karşılaşma, Wordsworth'ün bıkıp usanmadan yazmış olduğu bir metindir. Onun şiiri, farklı mekânlarda ve farklı isimler altında görünen, soluk benizli hayaletin ritüelvari dönüşleriyle doludur. Wordsworth'ün münzevileri, Gotik tarzı çelimsiz, keskin hatlı, eziyet görmüş ve kesiklerle dolu bedenleriyle, Donatello'nun son dönem heykellerini andırır. Donuk yıpranmışlıkları içinde Wordsworth'ün ihtiyarları, mezarlar gibi ıstırabın insan eliyle biçimlendirilmiş pitoresk ürünleridir. Oldukça özgül ürünler olsalar da tipik özellikler gösterirler. Onların Wordsworth'ün şiirinin her bir bucağına nüfuz etmiş olmaları, güçlü erkeklerin şiirde kendilerine yer bulamayışlarıyla ilişkilidir. Goethe, "Düşünce genişler, ama yine de aksar; Eylem harekete geçirir, ancak kısıtlarını da beraberinde taşır.", der.[7] Wordsworth'ün küçülmüş erkek bedenlerini yaratan, modern anlamda Batılı kahramanın çöküşüdür. Wordsworth'ün münzevisi, cinsel anlamda homojen olmayan bir bütündür. O, erkeksi kadın kahraman, edilgen bir erkek mazlumdur. Hem münzevi, hem de ruh ikizi kızkardeş, şair için yarı kadınsı benlik tarzlarıdır.

İmgelemi gerçeklikle etkileşimi yoluyla kendi ötesine geçmeye çalışıyorsa, Wordsworth ancak doğadan esinlenmiş kadınlığın cisimlenmeleriyle harekete geçirilebilir. Belki de kendisini tatmin edecek bir eş yoktur. Kadın ya da erkek olsun, Wordsworth'ün anlatı biçiminde gelişen şiirlerinde, aralıklarla geçit yapan karakterler silsilesi, titiz araştırmalardan sonra geri çevrilen adaylardır. Wordsworthcü imgelemin evlilik açlığını sadece tepeden tırnağa anne olan doğa tatmin edebilir. Sanırım Wordsworth'ün cinsel anlamda ikili karakteri Coleridge'in yargısını mahkûm eder: "Tanıdığım tüm erkekler içinde zihninde kadınlığın izlerini en az taşıyan erkek Wordsworth'tür. O, tam bir erkektir. O, 'Kendisi için en uy-

gunu yalnız kalmaktır' denebilecek türden bir erkektir."[8] Coleridge'in kederli karakterini incelerken göreceğimiz gibi, bu yüceltilmiş homoerotik beyanı sorgulamak için geçerli nedenlerimiz var. Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'da alıntıladığı, "Bir deha erdişi olmalıdır." sözlerini, Coleridge bir konuşma esnasında dile getirmiştir. Woolf, büyük erkek yazarları cinsel terimlerle tanımlayarak sürdürür: Shakespeare "erdişi", Shelley "cinsiyetsiz", Milton, Wordsworth ve Tolstoy "erkekten çok erkek" ve Proust "neredeyse bir kadın".[9] Zihnimi meşgul eden bu ifadeler yıllar geçtikçe bana giderek daha anlamsız gelmeye başladı. Woolf'un saldırılarına isteyen karşılık verebilir, ben Wordsworth'le devam etmek istiyorum. Woolf, bütün eserleri boyunca, benim haddinden fazla saldırgan ve dar kafalı bulduğum tavırla, erdişiyi sıradan erkek gibi erkeklere üstün tuttu. Erdişi büyük bir yaratıcı semboldür, doğru, ama öbür bütün cinsel personaların otoritelerini de gasp etmemelidir.

Wordsworth'ün fazla erkeksi olduğu görüşü, gerçeğin ters yüz edilmesidir. Bloom, "Wordsworth'ün bir şair için neredeyse gereğinden fazla erkeksi olduğu doğrudur" der.[10] Ama Wordsworth'te fazla erkeksi bulduğumuz bir şiir ya da pasaj var mıdır? Wordsworth'deki en erkeksi pasajlar, en Miltonsu olanlar. Yine de bunlar, Snowdon Dağı'nın yamacında olduğu gibi en ustalıklı şiirlerde karşımıza çıkar. Wordsworth'ün kızkardeşinin ruhu, onun, Milton'ın Latince vaazları andıran ağdalı söyleminden ve *The Prelude*'taki devrik söz dizimlerinden kurtulmasına yardım eder. Kariyerinin son dönemlerinde Bloom, Milton'ın yaratmış olduğu geleneğin, ona karşı mücadele vermek zorunda kalan "gecikmiş" İngiliz şairlerinin üzerine nasıl çöktüğünden bahseder. Benim kanaatime göre Wordsworth'ün "fazla erkeksi" olduğunu söylemek, onun fazlasıyla Milton etkisinde kalmış bir şair olduğunu söylemek anlamına gelir. Gereğinden fazla erkeksi Wordsworth, muazzam habercisinin yuttuğu biçare bir esirdir. Wordsworth'ün en erkeksi olduğu durumda aynı zamanda şiirsel anlamda en edilgen olması bir paradokstur. Şiirlerde çoğunlukla Wordsworth aracılığıyla konuşan Milton'dır. Psikolojik ve biyografik anlamda Wordsworth'ün kendi sesi, Milton'da cinsel anlamda boğulur. Bu süreçteki sado-mazoşizm, Wordsworth'ün çalışma arkadaşı Coleridge tarafından doğrudan hissedilecektir.

Wordsworth asla fazla erkeksi değildir. Ondaki asıl tehlike, fazla kadınsılıktır. Bununla beraber Wordsworth'ün çok sayıda sesi olduğunu söyleyebiliriz. Bunların içinde en erkeksi olanı Miltonvari yüceninkidir. En fazla kadınsı sesini, kadın, çocuk ve hayvanların çektiği dayanılmaz ıstırapların, uzun dizeler boyunca anlatıldığı şiirlerinin, acıyla kıvranan dokunaklı tonunda hissederiz. Wordsworth, Victoria Çağının iç bayıltıcı duygusallığını başlatan kişidir. Oscar Wilde'ın, bir Dickens romanının sulu göz-

lülüğüne getirdiği kinik yaklaşım, Modernizmin, mesafeli tarzıyla Wordsworthcü duygusallığa açtığı savaşın tipik bir örneğidir: "İnsanın, Küçük Nell'in ölümünü katıla katıla gülmeden okuyabilmesi için taş kalpli olması gerekir." Lewis Carroll'ın, "The Aged Man"i gibi zevzek şiirleri, Wordsworth'ün vakur münzevileriyle dalga geçer. Wordsworth'ün dokunaklı şiirlerinin parodiye yatkınlığı, onların gerçekten ölçüyü kaçırdığının bir göstergesidir. Cumberlandli ihtiyar dilencinin felçli kolu, kırlaşmış saçları (saçı değil de saçları) duyguları özgür bırakmak ve onları derinleştirmek yerine kısıtlayan grotesk detaylardır. Melodramdan farklı olarak trajedi, kesinkes belirlenmiş dış etkenler üzerine kurulmaz. Seyrelmiş ve kırlaşmış saçlarıyla dilenci, bana Woolf'un babası Sir Leslie Stephan'ı anımsatıyor. Huysuz bir dul olan Stephan'ın merdivenlerden inerken kendi kendine şöyle söylendiği duyulurmuş: "Neden artık favorilerim uzamıyor? Neden uzamıyorlar?" Aşırı duygusal bir haldeyken, çok fazla şeye katlanabilmek adına çok az şey talep edilir. Wordsworth'ün hikâye anlatan şiirleri, onun dünyasında mevcut bir tuzak olan aşırı duygusallığın dramatize edilmesidir. Örneğin, *The Excursion*'dan "The Ruined Cottage" adlı bu güzel bölümden Margaret'in hikâyesi: Gerçekten de empati bu kederli hikâyenin gerektirdiği kadar kusursuz bir bütünlükte sürdürülebilir mi? Diğer bir ifadeyle, Wordsworth'ün kendisi ötekinin acılarını uzun süre taşıyabilir mi? Benzer duygusallığı taşıyan anlatılar Wordsworth'ün kadınsı yanını ifade eden kılık değiştirilmiş dramalardır. F. W. Bateson'a göre, "Wordsworth Margaret'in yaşadığı ıstırapların çoğunu yaşamıştır. Bir anlamda o Margaret'in kendisidir."[11] Bir yazarın kendi eserine, kendisinin daha az gelişkin bir versiyonu olarak girebilmesi, Goethe'nin Werther ve Wilhelm Meister'ında işlediğini gördüğümüz bir ilkedir.

Wordsworth'ün şiiri, acı çeken karakterle özdeşleşmesini fazla aşırıya götürdüğünde zayıflar. Empati, kahraman yazarın benliğinin bir yansıması olduğu için kendine acıma şeklinde yorumladığım bir aşırı duygusallığa doğru yozlaşır. Wordsworth'ün en yetkin olduğu şiirleri, onun erkek ve kadın sesleri arasındaki dengeyi sağladığı şiirlerdir. *Tintern Abbey*'de yakaladığı tiz, esnek ve bir o kadar da şatafatlı ses perdesinden bunu başarır. Tek bir hatâ yapar: En sonunda Wordsworth "bencil erkeklerin aşağılamalarını" hatırlar. Bunlar hiç kuşkusuz güçlü erkeklerdir! Şairin sesi tizleşir. Onun tepeden bakan erkekleri burunlarından soluyan, gözü dönmüşler çetesidir. *Tintern Abbey*, kız kardeşin ruhunu ritüelvari biçimde dışsallaştırmayı başardığı için duygusal dengeyi koruyabilmiştir. Wordsworth'ün kutsal ve esrarlı Dorothy'ye seslenişi, benliğin erkek ve kadınsı taraflarının birbirlerine uygun konumlanışını – böylesi bir ayar Blake'in hareketli Tezahürleri için de gereklidir – sağlar. Wordsworth, yüzünü döndüğü kız kardeşinin dostluğundan pek hoşnuttur. Aynada gördüğü kendi

imgesi olan kız kardeşi, aynı zamanda kendisinden tümüyle farklı biridir. Kendini kadınlıkla özdeşleştirişi bilinç aracılığıyla arındırılır ve güçlendirilir. Bu gizli kapaklı değil açık ve samimî bir işlemdir. Wordsworth aşırı duygusallığa, gizli kapaklı özdeşleşmelere girdiğinde düşer.

Coleridge, Wordsworth'ün meçhul Lucy'sinin – De Quincey'nin "cinsel olmayan" bir duruşa sahip diye tanımladığı – Dorothy olduğunu düşünmüştü. Lucy'den söz eden şiirlerin "tuhaf bir cinsellik yokluğu" olduğu görüşünü savunan Bateson, Wordsworth'ün 1798'de yaşadığı buhranı, Dorothy'ye hissettiği ensest duygular yüzünden giderek artan huzursuzluğuna bağlar: Lucy'nin erken ölümü, Wordsworth'ün Dorothy'e duyduğu "korkunç" çekime, "onu sembolik anlamda öldürerek" bilinçaltında son vermesi anlamı taşır.[12] Bununla birlikte Blake hariç hiçbir Romantik şairin ensest fantezilere karşı koyabildiği görülmemiştir. Enseste direnmek bir yana, Wordsworth son derece zarif bir biçimde onu kendi imgelemi içinde eritir. Lucy'nin ölümü Dido, Madame Bovary ve Anna Karenina'nın sonuna benzer: Erkek sanatçı için denetlenemez kadınsı unsurların ritüelvari ölümleri. Lucy ve Dorothy ruhun kadınsı yansıdır. Öte yandan Lucy, ruhun erkek yanının denetiminden kaçan Dorothy'dir. Lucy'nin ulaşılamaz oluşu böylece anlaşılabilir bir durumdur. Wordsworth onu ne kadar ararsa arasın önemli olan onu bulması değil, bulmayacak olmasıdır. O, hükümranlığına kavuşmak adına sıvışan Blakevari bir Heyulâ'dır. Sembolik anlamda ölüme terk edilen ensest değil, Wordsworth'ün şiiri için en büyük tehlike ve baştan çıkarıcı unsur olan aşırı duygusallıktır. Wordsworth'ün dokunaklı, hikâyemsi şiirleri, ruhun kadınsı yanının uyurgezer bir huşu içinde, erkeksi yanı edilgen bir teslimiyete sürüklediği, miskinliğin Spenservari Çardaklardır. Wordsworth'ten çok daha erkeksi bir adam olan Michelangelo da benzer şehvetli edilgenlik düşleriyle büyülenmişti.

Lyrical Ballads'ın önsözünde Wordsworth, "Şair kimdir?" diye sorar. "İnsanlara konuşan bir insandır." Ama bir insan gelenek ve biçimden nihayet serbest kalmışken nasıl konuşabilir? Wordsworth, tek bir üslupta uyumlu kılmaya çalıştığı erkekçe ve kadınca dürtülerin sultası altındaydı. Hartman, Wordsworth'ün *The Prelude*'deki "Ben"inin "persona bilinci" taşımadığından söz eder: İçten gelen bilinç, Wordsworth'ü, personasız olarak doğayla ya da kendi duygularıyla karşılaşmasına olanak tanır."[13] Bununla beraber Wordsworth'ün personası şiir türünde var olmuş en güçlü, en öfkeli ve en yanlış personadır. Ateşli bir persona bilincine sahip Wilde, "Doğal olmak sürdürülmesi en zor konumdur." diye belirtir. İçinde personanın olmadığı hiçbir söylem türü ya da bir insanın diğerine söyleyecek hiçbir sözü olamaz. Sözcükleri kirleten kişiliktir. Gazetecilik, tarih ya da bilimde bile belirli bir bakış açısını yansıtmayan ifadeler bulmak imkânsızdır. Wordsworth'ün kendisi üzerinde kurduğu baskı, doğanın insana ulaşma yollarını haklı göstermek üzere, ihtiyaç duyduğu bir ses ola-

rak persona arayışından kaynaklanır. Wordsworth doğa anaya "Yapıyorum" dese de, onu tüm çıplaklığıyla kavramasının önündeki engel yine kendisidir. Doğadaki olumsuzluklar ve vahşiliklerin sesini bastıran Wordsworth aslında kendi sesini boğmaktadır. O, mizah anlayışından nasibini almamış ilk liberaldir. Rousseau'nun bile kendisini analiz yeteneği Wordsworth'ten daha gelişkindir ve tuhaf sapkınlıklarının ondan daha fazla bilincindedir. Sade, gülerek zalimlikteki komediyi görür ve bütün komedilerde bir zalimlik olduğunu bilir. Wilde'ın taklit ettiği on sekizinci yüzyıla özgü nüktedanlık, retorik biçimler içinde en saldırgan olanıdır. Wordsworth, nüktedanlığı reddedip, doğanın sadizmini baskılayarak umutsuzluk gölünün içine battı. Kitonyen miyazma, kör oğlunun içine düşeceği yeni bir bataklık oluşturmuştu.

Wordsworth'ü, bastırılmış cinsellikle suçlamış ilk kişi Shelley olabilir. Shelley, "Peter Bell the Third" adlı hicvinde, Wordsworth'ü "ahlâkçı bir hadım", "örnek erkek", "vakur ve cinsiyetsiz bir adam" ve "hanım evladı bir erkek" diye niteler. Knight, "*The Prelude* tuhaf biçimde cinsellikten uzaktır. Son derece genel bir ifadedeki sessizlik kayda değerdir" diye belirtir.[14] Trilling'e göre, "Hiç şüphesiz kendisi için en aşırı ya da ayartıldığı durumda bile Wordsworth, sessizlik unsurunu cinselliğin inkârı noktasına taşır."[15] Hartman yakın zamandaki bu eleştirilere karşı çıkar ve Wordsworth'ün şiirindeki yüce temalara "bu tür kısmî analizlerle saygısızlık" edilmemesi gerektiğini söyler.[16] Freudgil sanat yorumlarının çoğunda görülen kısmilik ve indirgemecilik, cinselliğin doğanın bir alt kümesi olduğunu fark etmeksizin cinselliğe odaklanmış olmalarındandır. Yapmaya çalıştığım gibi Frazer'ı Freud'a katmakla bu sorunun çözüleceğini sanıyorum. Sanatta cinsel olan ya da olmayan her şey, belirli bir dünya görüşünü ve ona içkin bir doğa kuramını öngörür. Wordsworth'te cinsellik, onu, erkeksi Miltonca yüceden aşağıya düştüğü her durumda kutsal ve esrarlı bir bulutla sarmalayan erotikleştirilmiş kadınsı duygulardır. Wordsworth kirletilmemiş duygular aracılığıyla mutluluğa erişmek hayali içinde olsa da, şiirlerindeki en mutlu şeyler fulyalardır. Onun doğa anaya adanmışlığının yarattığı, olsa olsa açlıktan ölmek üzere olan benliğinin bir yanındaki dilsiz ve kavruk hayaletlerin dehşet verici yanılsamalarıdır. Wordsworth, yerine getirilmeyen işlevin tersine döneceğini kabullenemez. Onun cinsiyetsizliği doğa anaya şartlı teslimiyet anlamına gelir. Doğa ana onun yerine yaşar. Toplumun hapishanesi ya da doğanın hapishanesi: Wordsworth birinden çıkıp öbürüne girer. Şiirinin o tuhaf sükûneti, gerçekten hareketsizlik anlamına gelen sessizliği bu yüzdendir. Blake tarafından peşine düşülen enerji, Wordsworth tarafından uzak tutulur. Enerji aracılığıyla cinselliğe oradan zalimliğe: Rousseau'nun doğa anasını takip eden Wordsworth, aldatıcı bir hayaletle karşılaşır.

12
Lezbiyen Vampir Olarak Daemon:
Coleridge

Coleridge, Wordsworth'den farklı olarak doğayı bulur. Ya da daha doğrusu doğa onu bulur. Wordsworth, Coleridge'in içtenlikle yüzleştiği vahşi gerçekliği şiirinden ayıklamak için bir ömür tüketmişti: Doğanın bildik daemonikliğini. Coleridge, *The Faerie Queene*'deki tecavüz döngüsünden esinlenen *Christabel* adlı şiirinde, Wordsworth'ün kadınsı yumuşaklıktaki Rousseaucu dünyasını yerle bir eder. *Christabel*, edebiyatta en yanlış yorumlanan şiirlerden biridir. Eleştirmenler bu şiire bir Hıristiyan ahlâkçılığı yansıttı. Bizzat Coleridge'in kendisi bile yazdığı şeye dayanamamış ve aradan uzun bir süre geçtikten sonra şiirini yeniden gözden geçirip baştan yorumlamaya kalkmıştı. *Christabel*, imgelem ile ahlâk arasındaki gerilimle ilgili harika bir alan çalışması örneği sunar. Şiir boyunca, büyük bir şairin kendi daeomonik görüntüsünün aşırılıklarına kapılışını, ardından, hayalperestin kuşku, kaygı ve suçluluk duygularıyla kuşatıldığı insanî iyi niyetlerin toplumsal âlemine geri dönüşünü izleriz. *Christabel*, kötülüğün, husumetin ve suçun içinden şiirin doğuşunu gösterir.

Christabel'e ulaşabilmek için önce, Coleridge'in öbür büyük şiirlerindeki alışılmamış cinsel karakterleri göstermek üzere bir yolculuk yapmalıyız. Kendisinin en sevdiği atasözü, "Aşırı uçlar kavuşur" idi. Coleridge imgelemi, "karşıt ya da uyumsuz niteliklerin dengesini ya da uzlaşmasını" üreten "şu sentetik ve büyülü güç" diye adlandırır.[1] *Christabel*'de karşıtlar öylesine güçlü bir biçimde bir araya gelir ki, Coleridge şiirini başta açıkladığı niyetine uygun olarak şekillendiremez. En yetkin eserlerinin, düşsel şiirleri olması hiç de tesadüf değildir. Freud, düşlerin "karşıtlıklar ve çelişkiler kategorisini" hiçe saydığını söyler: "Düşlerle ilgili olduğu sürece 'Hayır'ın varlığı yokmuş gibi görünüyor."[2] Hayır, der oysa On Emir, yapmayacaksın. Coleridge'in bilinçli hayatının büyük bölümü Hıristiyanlığı savunmaya adanmıştı. Ne var ki düş âleminden kopup gelen şiirinde bu Musevi-Hıristiyan "Hayır" cinsel bakımdan ikili nitelikteki daemonik güçlerce silip süpürülür. Bir seferinde "Bana iki karşıt kuvvete sahip olan bir doğa bağışla" diye yazmıştı. M. H. Abrams bu sözde, üçü de Kabalacı olan Bruno. Boehme ve Swedenborg'un etkisini vurgular.[3] Karşıtların birliği görüşü, Coleridge'e Ortodoks Hıristiyanlığın dışından gelir.

Batı kültürünün yeraltı akıntısına, Hermetizm, simya ve astrolojinin karman çorman pagan karışımına dalar. Simyacılar hakkında yazdığı deneme (1818) düşsel şiirlerine kıyasla çok daha önemsizdir, bu şiirlerde ahlâkça kararsız bileşimler daemonik enerjiyle kaynayıp coşar.

Coleridge'in "birincil İmgelem"i "bitimsiz BEN"dir.[4] Kendisini tanrısallaştıran Romantik şair, Yehova'yı yerinden eder. Coleridge'in "BEN"i evreni yutar. O, sanatçıya Dekadan Geç Romantik benlik tapıncında gördüğümüz o geri alınmaz kendini teşhir etme hakkını bahşeder. Coleridge'in teorisi, Wilde'ın elinde hayatın ve sanatın bir eseri olarak, eserin kendisini de aşan kişilik idealine dönüşür. Wilde'a göre, "gerçek sanatçı mutlak anlamda kendisine inanan kişidir, çünkü o mutlak anlamda kendisidir."[5] Sonsuz ego anlamında şiirsel kimlik: Bu saptamaya, Geraldine'in kendisini karanlıktan var ettiği *Christabel*'in ilk bölümünde yeniden döneceğiz.

Coleridge hakiki imgelemi, sadece "değişmezlik ve kesinlik" ile eğlenen "bir Bellek tarzı"ndan ibaret, esinden uzak olan "Düşlem"in karşısına koyar. İkisi arasındaki ayrımı psikolojik anlamda genişlettiğimiz takdirde düşlemin değişmezlikleri, geçmişten miras kalan esneklikten uzak cinsel roller olarak görünür. Coleridge, "yeniden yaratmak üzere çözen, bozan, dağıtan" bir "ikincil İmgelem"den bahseder. Onun düşsel şiirleri, birincil imgelemin cinsel personaları çözmek üzere ikincil imgelemi kullandığı psişenin başkalaşımlarıdır. Bu şiirler, Dionysosca burgacın oluşturduğu simyevî bir banyodur. Ahlâkın ve tarihin çözülmesinden daemonik yeniden yaratım, sentetik bir Homongolos çıkar. Coleridge'in en güzel şiirlerinin tamamında tuhaf bir erdişi, uydurulmuş bir üst benlik varlığını hissettirir.

Coleridge'in cinsel müphemlikleri, daha uzmanların teslim ettiğinden de tuhaf bir şiir olan "The Eolian Harp"ta (1795) apaçıktır. Şiirin, öne sürdüğü fikirlere yaklaşımı neredeyse şizofreniktir. Şiirde adı durmadan tekrarlanan karısı Sara, Coleridge'in düzgün bir ilişki kurmayı bir türlü başaramadığı, ama toplumsal ve ahlâkî olanı ifade eden bir semboldür. Koca, yurttaş ve sofu Hıristiyan: Bunlar, şairin yakasını bırakmayan heyulâlar, kendilerine ulaşmaya ne kadar çalışsa da kazanamadığı personalardır. Eleştirmenler "The Eolian Harp"ı evliliği kutsayan bir ilahi olarak yorumlasa da, şiir iki yıl sonra mistik şiirlerle dönecek olan cinsel karmaşanın ipuçlarını çoktan vermiştir.

Şiirin başlığındaki rüzgâr harpi, Shelley'nin "Ode to the West Wind"inde doruğuna ulaşacak Yüksek Romantik geleneği başlatır. Harp, cinsel özdönüşümün aracıdır. Şair doğanın erkeksi esinleyici gücünün keyfine göre çaldığı edilgen bir çalgıdır. Coleridge, bu metaforu ilk andan itibaren apaçık bir biçimde erotik hale getirir: Harp, "Âvare esintilerin ok-

şadığı, / Âşığına nazlanırken, ona teslim olan genç bir hanım gibidir." Şiiri cinsel bakımdan normalleştiren eleştirmenler, Sara'yı kırıtkan bir genç kadın olarak gösterir. Oysa Sara imgesel bakımdan ikincil plandadır. Coleridge, sadece kendisine kim ya da ne olmak istediğini hatırlatma ihtiyacı duyduğunda ona seslenir. Sara'ya dönük her imâ gerilim ve aşırılık yüklüdür.

Romantik şairler, radikal tekbencilerdir. Kırıtkan genç kadın, Sara değil, Coleridge'in kendisidir. Onun kendinden geçmiş öz-yansıtmaları daima kadınsıdır: "Çağrılmamış ve istenmeyen bir yığın düşünce, / Ve bir dolu uçarı aylak hayâl / Uyuşuk ve edilgin beynimden geçip gider." Wordsworth ve Keats için olduğu kadar, Coleridge için de uyuşukluk, bilinçaltının, zihnin denetiminden kaçırdığı imgeleri özgür bıraktığı, uykulu, ama aynı zamanda yaratıcı bir düş görme halidir. Uyuşuk erkekte yeni olan, onun kadınsı tarafıdır. Aldatıcı bir tarzda güzel ve hafîf görünen bu pasaj, sonraki gizem şiirlerinin ışığında okunduğunda acımasızca bir karanlıkla dolar. Christabel'i inceledikçe, "uçarı aylak hayâller"in şairin beyninden geçip gitmekle kalmayıp bu beynin ırzına da geçeceğini göreceğiz. Kadınsılık tehlikelidir. Burada şairin konuşmasını mümkün kılan şey, ilerde her türlü konuşmayı durduracaktır.

Coleridge, "The Eolian Harp"te toplumsal ve dinî sorumluluk anlayışı ile erotik ve yaratıcı edilgenlik arasında salınıp durur. Bu şeyleri bir anlığına da olsa uzlaştırmak imkânsız görünür. Gene de, Coleridge'in Wordsworth'ü, "To William Wordsworth" (1807) isimli tuhaf şiirinde göklere çıkaracağı *The Prelude*'unu okurken dinlediği gece olan tam da budur. Coleridge için tinsel yücelmenin cinsel olarak kendini kurban etme demek olduğu burada gayet açıktır. Ak, Ürdün [ırmağı] ak: Wordsworth'ün sesi, bir ozanlık gücüyle Coleridge'in üstünden dalga dalga akıp geçer: "Sessizlikte hayran bir çocuk misali dinliyorum, / Ruhum öylece, hareketsiz, senin birbirinden farklı nağmelerinle / Yıldızların ötesine sürülüyorum azgın dalgalarla." Kendisini "büyüyerek aya ulaşan engin ve berrak / dingin bir deniz"e benzetir. Coleridge bir başkasının müziğini çalan bir harp gibidir. Wordsworth doğa adına konuşur ve Coleridge onun hakkıyla yerine getirdiği bu görev karşısında ezilir. Diyalog değil, yalnızca bir monologdur söz konusu olan. Zalimce bir dayatma ve huşu içindeki bir alıcılık ilişkisi. Sahne belirgin biçimde erotiktir. Kabaran deniz-ruh, Wordsworth'ün bir sene önce yazmış olduğu "The World Is Too Much With Us" adlı şiirindeki, "sevgilinin bağrını, ayın karşısında çırılçıplak bırakan" denize bir göndermedir. Wordsworth ile Coleridge, Wordsworth'ün hiyerarşik avantajı elinde tuttuğu, Coleridge'in ise tümüyle ritüelvari bir kendini aşağılamaya teslim olduğu, zihinlerin sado-mazoşist evliliği içinde kenetlenip kalmışlardır.

Coleridge'in Wordsworth'ten tuhaf bir biçimde "O *tam* bir erkektir" diye söz etmiş olduğunu görmüştük. Wordsworth ile ilgili olarak bu ifade doğru olmamakla kalmayıp, homoerotik bir tını da taşıyor. Istırap içinde kıvranan, kararsız Coleridge, Wordsworth'ün soğuk kendine hâkimiyetinde bir çeşit erkekçe sağlamlık gördü. Coleridge'in Wordsworth'e ihtiyaç duyduğu kadar Wordsworth de Coleridge'e ihtiyaç duymaktaydı. Wordsworth'ün sesi en üst düzeyde erkeksi olduğunda (özellikle *The Prelude*'ta) Milton'ınkine benzer bir tınıya sahip olması sebebiyle, şiirsel anlamda en üst düzeyde edilgenleşir. *The Prelude*'un gece okumaları şamanların kara büyü ayinlerinin havasını taşır. Coleridge'i hâkimiyeti altına alan Milton'ın yönettiği Wordsworth'tür. Katılaşan ve eriyen şiirsel kimlik, hiyerarşinin çavlanında, efendi-köle ilişkisinin hâkim olduğu cinsel feodalizmde hızla akar. *The Prelude*'un bıkıp usanmadan Coleridge'in adını tekrarladığını hatırlayalım. Bu şiirde, her yere uzanan Milton'a rağmen, Wordsworth'ün tam anlamıyla ortaya çıkışına imkân tanıyan Coleridge'in rızasıdır. Şiiri dinleyen Coleridge, Zeus'un altın sağanağından gebe kalan Danae'dir. Coleridge, *The Prelude*'un ikinci dizesinde, "Yüreğime kaydı" diyerek tinsel döllenme üzerine kelime oyunu yapar. Coleridge, kendisini teslim ettiği Wordsworth tarafından zaptedilmiş ve doldurulmuştur. Cinsellik şiirdir; şiir cinselliktir.

Coleridge, en iyi eserlerini Wordsworth'ün etkisindeyken verdi. Wordsworth'ten ayrıldıktan sonra ise şiiri yavanlaştı ve önceki düzeyini asla tutturamadı. Onların işbirliği, Coleridge için bir baba ve âşık olan Wordsworth'ün, Coleridge'in kendisini cezalandıran süper-egosunu soğurması ve tam bir karmaşa içindeki düş dünyasını doğrudan şiire yönlendirmesi üzerine kuruluydu. Buradaki en büyük ironi, ileride göreceğimiz gibi, Coleridge'te büyük olan her şeyin Wordsworth'ün bir olumsuzlaması olmasıdır. Bu bir oğulun babadan aldığı nihaî öcüdür. Wordsworth'ü doğanın iyicilliğine dair yönlendirici fikri Coleridge'te ortadan kalkar. Coleridge, doğadaki Wordsworth'ün varlığını kabullenemediği kitonyen dehşeti gördü. *Christabel* ve *The Rime of the Ancient Mariner*'deki vampirler doğa ananın ta kendisidir. Wordsworth, uyumakta olan pagan doğa tapıncını uyandırmış ve sonra da uyandırdığı hayaletlerden korkup kaçmıştı. Wordsworth'ün on dokuzuncu yüzyıl burjuva kültürüne son derece kolay özümsenmişti. Onun Protestan ahlâkçılığı daemoniklik karşısındaki engeliydi. On dokuzuncu yüzyıla has görme biçimini yaratan Protestan Wordsworth değil, pagan Coleridge oldu. Dekadan Geç Romantik çizgiyi benimseyen Poe, Baudelaire, Moreau, Rossetti, Burne-Jones, Swinburne, Pater, Huysmans, Beardsley ve Wilde'ın Dekadan Geç Romantik hattı doğrudan doğruya Coleridge'in gizem şiirlerinden doğmuştur. Wordsworth'ten kölece gebe kalan Coleridge, içinde babalarını mahvedecek canavar çocuklar taşır.

Eğitici ilişkiler cinsel müphemliklerle doludur. Coleridge, Wordsworth'ü "Dostum, huzur veren rehberim! / Bana güç veren güç" diye niteler. Ama belki de öğretmenin öğretmekten başka hiçbir kudreti yoktur. Belki de öğretmenlik, hipnotize edici otorite dayatmalarının kendilerinin ortaya çıkardığı enerjiyi içtiği bir vampirlik çeşididir. Wordsworth ile Coleridge arasındaki yakınlığa benzer iki örnek gösterebiliriz. İlki, Jane Austen'dan. Emma'nın üzerinde feci sonuçlar getiren hak iddialarında bulunduğu uysal Harriet ile yakınlığı, kendi narsisistçe cinsel kimlik salınımlarından doğar. Virgina Woolf'un çirkin ve sakar Doris Kilman'ı, genç ve güzel Elizabeth Dalloway'i, şüphe ve kendini hor görme duygularını bastırarak, despot bir otoriteyle kendisine bağlar. Her üç durumda da öğretmek erotik bir uğraş halini alır. Boyun eğici arkadaş, teatral bir şekilde yansıtılan hiyerarşik bir personanın seyircisi haline gelir.

"To William Wordsworth"ün sonunda performans ve seyirci çoğul biçimde mevcuttur. "Her ikimizi de çepeçevre kuşatır / Âşık yüzlerin hayat dolu hayâlleri": Kuşatmak, çevrelemek, Coleridge'in en sık kullandığı motiflerdir. "Huzur veren bir rehber" olarak Wordsworth, Beatrice ve Vergilius'un toplamıdır. Aile fertlerinin ve dostların yüzleri gizemli gülün tanrısal hâleleridir. Kendisini bulmak amacıyla "duaya" sığınan Coleridge'in yakardığı Tanrı değil, Wordsworth'tür. Tüm yakarışları şiiri için daha fazla esin istemeye yöneliktir. Tüm evren, cinselliğin ve şiirin başrol oynadığı bir tiyatro oyunudur. Bu oyunculardan biri olan Wordsworth'ün seyircisiyse Coleridge'tir. Wordsworth'ün ayarttığı ve döllediği, Coleridge'i izleyen gözlerdir. Şiir, eski zamanlara ait bir sahneyi ve aile romansını canlandıran tılsımlı bir halka içinde dağılır. Whitman ve Swinburne'de karşılaştığımız benzer bölümlerde, mazoşist erkek kahramanın erotik heyecanını güçlü biçimde kışkırtan uyanık gözlerdir. "To William Wordsworth" tüyler ürperten pagan bir şiirdir. Kişilik tapıncında tanrı-rahibin büyüsü, bir ritüel olarak toplum içindeki cinsel birleşmeyi yönetir. Doruk noktası tezahür ve tecellidir. Cinsel teşhircilik ve röntgencilik sanatın merkezinde yer alır. *Christabel*'de olduğu gibi dönüşüm için duyulan açlık, iğfale duyulan arzunun bir ifadesidir.

Edebiyatın en etkili erkek kadın-kahramanı, *The Rime of the Ancient Mariner*'ın başkişisidir. Wordsworth, gemicinin çektiği edilgen ıstırabı ilk fark edendir. Lyrical Balllads'ın 1800 yılı baskısında Wordsworth şiirin "önde gelen zaaflarını" sıralar: "Evvela başkişisi ayırt edici bir karaktere sahip değildir... ikincisi, o eylem halinde değildir ama durmadan onun üzerinde eylemde bulunuluyor." Bloom da, gemicinin "bu olağandışı edilgenliğinden" söz eder. Graham Hough, geminin hareketsizliğini "iradenin

tümüyle felç olması"nın bir ifadesi olarak görür. George Whalley daha da ileri giderek, şu saptamada bulunur: "Gemicinin edilgenliği, Coleridge'in de edilgenliğidir."[6] Benim *The Ancient Mariner* okumam ise bu edilgenliği şiirin merkezî psikolojik gerçeği kılıyor. Robert Penn Warren'ın, genel kabul görmüş denemesindeki ahlâkî yorumlarını reddediyorum. Edward E. Bostetter, Warren'ın tezlerini cevaplar: "Şiir, eylemi aracılığıyla genel dikkatin odağı haline gelen bir adamın tiksinti uyandıracak biçimde kendisinden başka hiçbir şeye aldırmadan anlattığı hikâyesidir."[7] Ölmek üzere olan iki yüz tayfa Gemicinin gözlerinin içine kederle bakar. Operaya özgü bu dramatizasyonda kahraman toplumun gözü önünde çektiği derin acılar nedeniyle ayakta alkışlanan primadonna'ya benzer. Evrendeki tüm gözler ona çevrilmiştir. Coleridge'in göz bebekleri kısmen erotik bir hayranlık, kısmen de paranoyakça bir serzeniştir. Gözler, bu dünyanın bir parçası, esrarengiz bir korku olan hareketsiz bir edilgenlikte, kahramanı olduğu yere mıhlar.

Erkek kadın-kahramanları anlatan destanlar, sanatsal bakımdan daima kendiyle özdeşleşmenin yılansı dinamiğinin tehdidi altındadır. "Uzun kırlaşmış sakalı" ve "sıska eliyle" Gemici, Wordsworth'ün "kır saçlı" ve "kolları felçli" münzevilerini hatırlatır. Burada şairin münzevilerle özdeşleşmesi o kadar aşırıya varır ki duygusallığıyla metni zayıflatır. Öyle ki Lewis Carroll, *The Ancient Mariner*'ın uygun bulduğu bazı bölümlerinin parodisini yapmıştır: "çekil, dokunma bana ak sakallı sersem! / Düşürdü elinden semender." "Düğüne gelen davetli göğsünde tempo tutar, / Geldiği için kulağına bastonun sesi." "Elli kere dört, hayatta olanlar... cansız bedenler gibi gümbür gümbür / Birbiri ardına düştüler." Buradaki ritim, yazgıyı belirleyecek kara bulutlara benzer, dizeler âdeta bir ritüelin kulakta çınlamasına benzer bir etki yaratır. Sözcükler, dizelerde gelişigüzel ve kaba komedileri andırırcasına gezinir. Neredeyse dile meydan okuyan *The Ancient Mariner,* İngiliz yazınının en güzel şiirlerinden biridir. Çoğu zaman onda hayâl ve infaz birbirinden vahşi biçimde ayrılır. Coleridge'in ağırbaşlı "diyalog şiirleri" daha ince bir zevkin ürünü olsalar da, duyarlılık çağının özelliklerini yansıtan bu şiirler, hiçbir zaman şairin kariyerini güçlendiren şiirler olmamışlar ve edebiyat tarihinde fazlaca iz bırakmamışlardır. Biçim ve içerik arasındaki uyumsuzluktan, Coleridge'in halefi Poe da çok çekmiştir. Fransızlar, İngilizce'de olduğundan daha çok Baudelaire çevirisiyle anlaşılabileceğini düşündükleri Poe'nun içindeki o büyük şairi hor gören Amerikalıları asla affetmediler. Poe da tıpkı Coleridge gibi bir imgelem dehasıdır ve imgelemin kendine özgü kuralları vardır. Poe'nun şiirlerinde ve Coleridge'in mistik şiirlerinde daemonik olan en çıplak ifadesine bürünür. Dionysos'un, Apollonca biçimin kurallarını yıkmadığı bir an bile yoktur.

Coleridge ile Poe, dili aşan, dilin ötesindeki düşsel deneyime ait görülerce ele geçirilmiştir. Psikoanalizin bilinçaltının dilbilimsel karakterini fazla abarttığını söylemiştim. Düş görmek bir pagan sinemasıdır. Düşün kıvraklığı, sözcüklere nesnelermiş gibi davranmasından gelir. Coleridge ve Poe'nun eserleri birer yazılı sinema eseridir. Yaşadıkları dönemde mümkün olsaydı, bu iki adam, dilin görüntüleri engelleyici etkisi nedeniyle, ifade aracı olarak belki de sinemayı seçerlerdi. *The Ancient Mariner*'i, Rönesans ya da Augusten döneminin standartlarıyla değerlendirmek iç karartıcı olurdu. "Ve direkler boyunda buzlar yüzerek geldi, / Zümrütler kadar yeşil" gibi pek az büyük dize vardır. *The Ancient Mariner*'deki bütün bu çeşitten harika parçaların, şiirde ortaya çıkmayı bekleyen kıvranan soğuk, yeşil yılanıyla *Christabel*'i aradığına kesinlikle inanıyorum. Coleridge ve Poe'daki retoriğin yeterince güçlü olmamasının nedeni çarpık özdeşleşmedir. Görüntüler bilinçaltından öylesine büyük bir güçle fırlar ki, bilincin zanaatkârca şekil vericiliği, hızlarına ayak uyduramaz.

Bir kadınsı erkek kahraman rapsodisi olan *The Ancient Mariner*, iç paralayan aryalarla doludur: "Yalnızım, yalnız, yapayalnız, / Geniş, geniş bir denizde yapayalnız! / Azizler bile esirgedi merhameti / Istırap içindeki ruhumdan." Bu tür duygusal ifadelere rastlamak İtalyancada mümkündür, İngilizcede değil. Shakespeare'in insanı göz yaşlarına boğan, II. Richard'ın düşüşünün anlatıldığı sahnede, Richard şöyle haykırır: "Ufacık bir mezar için mi bu koskoca krallık, / Ufacık bir mezar, meçhul bir mezar" (III.iii.152-53). Yoğun bir küçüklük duygusu, dans eden cüceleri iğne ucu kadar ufak gösteren bir karikatür duygusu verir. Coleridge'in "münzevileri" kendilerini çoğaltırken, bir yandan da tiz bir sesle şarkı söyleyen köpekler korosunu andırır. Onlar, özdeşleşmeyi el çabukluğuyla gerçekleştirdiğinden, "güm güm" ile "küme" arasındaki ses uyumsuzluğunu gözden kaçırırlar. Anglo-Sakson dilinin tek heceli sözcükleri, ilk bakışta fark edilmeyen toprakla ilgili imâlarla doludur. *The Ancient Mariner*'de, "To Willliam Wordsworth"tekine benzer biçimde temel ilke paganvari cinsel teşhircilikiktir. *The Ancient Mariner*'deki kendine acıma, eski çağların tanrıça tapıncında var olan kendini kırbaçlama edimini çağrıştırır. Bu, ne toyluk ne de hastalık belirtisidir. Yalnızca daemonik tasavvuru kolaylaştıran ritüel bir ifade biçimidir. Kadınsı erkek kahraman, Romantik erkek, kitonyen doğaya adamışlığının bir sonucu olarak kendisini iğdiş eder.

The Ancient Mariner'deki personaları cinsel bir alegoride buluşurlar. Şiir, Gemicinin, bir Düğün-Davetlisini düğüne katılmak üzereyken durdurmasıyla başlar. Bu sahnenin altında yatan anlam, *Christabel*'in ilk bölümüyle benzerlik gösterir: "Gözleri parlayan" bir yabancı, seçtiği bir mâsuma büyü yaparak, onu daemonik bir gücün etkisi altına sokar. Gemici, şiiri baştan sona kaplayan acıklı öyküsüyle konuğu alıkoyar. En sonun-

daysa davetli, damadın bulunduğu kapıdan içeri girmek yerine, içi hüzünle dolu olarak oradan ayrılır. Şölen onsuz devam edecektir artık. Damat, düğüne gelen Davetli ve Gemicinin Coleridge'in farklı yüzleri olduğunu düşünüyorum. Damat, kendine güveni tam ve toplumla bütünleşmiş bir erkek personayı temsil ediyor. Bu güçlü alter ego, tatlı gülüşmelerin duyulduğu aralık bir kapıdan bize ulaşır. Damadın "akrabası" olan Düğün Konuğu, cinsel doygunluk ve kolektif sevinç arayışı içinde olan bir yetişkindir. Konuğun amacına ulaşabilmesi için Damatla bütünleşmesi gerekir. Onu bu amacından alıkoyan hayalet görünümündeki Gemici, kadınsı erkek kahraman ya da edilgen bir ıstırabın pençesinde hermafrodit bir kişiliktir. Bu tabloda geline yer yoktur, her zaman olduğu gibi nedimelerdir söz konusu olan. Konuğun en nihayetinde oradan ayrılmasının nedeni, ruhanî anlamda yara almış benliğin bir kez daha kazandığı zaferdir. Davetli hiçbir zaman Damat olamayacaktır. Davetin verildiği yere geçmeye çalıştığı her defasında, Gemici'nin anlattığı ve merakını çelen bu hikâyeyle alıkonulur. Kapı eşiği, Coleridge için cinselliğe açıldığından, onun vazgeçilmez sahnelerinden birisidir. Toplum dışına düşmek ya da sürgün edilmek insana kişilik kazandıran Romantik bir yoldur. Peki bu giriş kapısı hiç geçilemeyecek midir? Evet, *Christabel*'de geçilecektir. Ama ancak en aykırısından bir sapkınlık ve transseksüellik stratejisiyle.

Gemicinin hikâyesinin görünüşteki temel motifi, çektiği bütün ıstırabın ardından geleceği, albatrosun öldürülmesidir. Lisedeyken bu şiiri okuduğumda albatrosun yerine oturmamış, gereksiz bir ayrıntı olduğunu düşünmüş, öğretmenlerimin ve eleştirmenlerin bu kuş üzerine yorumlarını hiç inandırıcı olmayan terbiyevî görüşler sayarak benimsememiştim. Yıllar sonra Coleridge'e şiire albatrosu sokma fikrini Wordsworth'ün verdiğini öğrenmek beni haklı çıkardı. Albatros, dikkatimizi başka yöne çekmek için uydurulmuş, şiirdeki en büyük aldatmacalardan biriydi. Bir ihlâli ifşa etmek üzere uydurulmuş bir araçtı yalnızca. Gemici, ne olduğunu bilmediğimiz bir suç yüzünden, evrenin tüm gazabını üzerine çekmiştir. Oysa o, Kafka'nın, yüzleri olmayan mahkeme salonlarına sürüklenen gölge kahramanları gibi mâsumdur. *The Ancient Mariner*'ın dünyasında cezasız kalmayan hiçbir eylem yoktur. Erkeğin kendini göstermesi asla hoş görülmez ve insanlık edilgen bir ıstıraba mahkûm edilmiştir.

Blake'in "Billur Kulübe"si de benzer dramatik krizi içerir: Erkek eylemde bulunduğu ân ıssızlığa sürgün edilir. Blake'in erkeği, gözü yaşlı kadına çocukça bir bağımlılık duyan, gözü yaşlı bir bebeğe dönüşür. Coleridge'in Gemici'si aynı zamanda anneliğin dünyasına geri götürülür. Gemi, yelkenlerini dolduran rüzgâr olmadığından yol alamaz: "Tanrım! Derinler çürümüş / Hiç olabilir mi? / Evet, sürünüyor, yapış yapış bacaklarıyla / yapış yapış denizde." Durgunluk ve balçık. Bu, soyların kitonyen

balçığı, her şeyin tek bir şey olduğu zamanlara ait bir tasavvurdur. Evren klastrafobik, havasız, insanlık öncesi çamurdan yaratıkların kaynadığı büyük bir dölyatağına dönüşmüştür. Gemicinin İsa'ya yakarışı manzaranın tam tersidir. Bu manzara, Hıristiyanlıkla bilinçli olarak uzlaşmasına rağmen Coleridge'in, büyük şairlere özgü bir seziyle, Ulu Ana'nın balçıktan dünyasının İsa'nın dünyasına hükmettiğinin ve her an onu yutmaya hazır olduğunun bilincinde olduğunu gösterir. Her iki görüş de, Coleridge'in, kelimenin gerçek anlamıyla kitonyen batağı tasavvur ettiğinin kanıtıdır: Bir defasında "Şeytanın Kumları ve Batakları"ndan söz eder, bir başka yerde şehveti "Bataklıktan gelen Kötü Koku" olarak tanımlar.

The Ancient Mariner, Romantik şiirin daemonik ve ilksel olana doğru gerçekleştiği en muhteşem geri çekilmelerinden biridir. Her insan arkaik okyanusun en küçük birimine, yani rahimdeki su kesesine doğru bir deniz yolculuğuna çıkar. Hepimiz salgılara bulanmış bir halde, soluk soluğa hayata gözlerimizi açarız. "Öyle yakışıklı olan pek çokları! / Yıkıldılar boylu boyunca: / Ve binlerce, binlerce yapışkan yaratık / Yaşamaya devam etti; ben de ettim." Güzelliğe ve erkekliğe dair umutlar söndü. Erkeğin iktidarı, kadının gücünü hiçbir zaman yenemedi. İmgelemimizi rehin alan, bedenlerimizi sarmalayan sıvıların içinde yaşıyoruz. Anadan doğma bedenlerimiz İsa'nın elinin uzanamadığı, bizi bir daha doğuramayacak olan doğadır. Kitonyen doğanın "yapışkan cıvık denizi" İsa'nın sözlerini geçersizleştirir. Coleridge'i ele geçiren, derinlerden ve sahip olduğu etiğin ötesinden ulaşan paganvari tasavvurdur. *The Ancient Mariner*, şatoların ve manastırların tarihsel dünyasından çıkardığı Gotik hikâyeyi, terk edilmiş doğanın yüce sahnesine taşır. Oysa uzamın genişlemesi bir başka *cul-de-sac*dır (çıkmaz sokak, --*ç.n.*). Coleridge, ustalıkla açık denizi – Gotiğin daemonik rahmi olarak adlandıracağım- çürümekte olan bir mezara dönüştürür. Burası İsa'nın hiç bir zaman dirilemeyeceği kara deliktir. *The Ancient Mariner*, Poe'nun, rahmi ve mezarı andıran gemiyle çıkılan korkunç deniz yolculuğunu anlattığı hikâyesi *The Narrative of Arthur Gordon Pym*'in esin kaynağıdır. Nemli hapishane hücresini andıran kitonyen doğada evrim ve hareket bir yanılsamadır. Erkek kadın-kahramanın ezici edilgenliği bundandır. İnsanoğlu doğa ananın yükünün ağırlığı altında sendeler.

Daha önce de belirttiğim gibi *The Ancient Mariner*'de dil görü uğruna sakatlanır. Bu sebeple iyiye sığınmak, şeytanı harekete geçirmek gibi karşıt bir tepkiyi de beraberinde getirir. İsa'nın adını çağırmak Gemici'yi, okyanusun ortasında, korkunç dölyatağındaki esaretinden kurtarmaya yetmez. Ufukta görünen yelkenli bir an için umut ve sevinç getirir. Gemici yeni bir duaya başlar: "Cennet'in Anası iyiliğini bizden esirgeme!" Yine de kutsal dil, daemonik olanın kendini göstermesiyle kirlenir. Gemide gördüğümüz kadın bir hayalettir:

Kızıldı dudakları, bakışları özgür
Saçları altın sarısı,
Teni cüzam kadar beyaz.
ÖLÜMDE HAYAT karabasanıydı o,
İnsanın kanını soğuktan donduran.

Gökyüzü tapıncına yakarmak yararsızdır. Şefkatli Madonna, meşum ana, iyi huylu halefine başvurulmasından rahatsız olmuşcasına, heyecan verici bir biçimde ortaya çıkar. O, kıstlanamaz daemon, Bâbil Fahişesidir. Baştan çıkarıcı dudakları kurbanlarının kanıyla kızıllaşmıştır. O, bütünüyle sağlık ve bütünüyle hastalıktır. Kızıl ölümün maskesi, erkekleri taşa çevirirken, oğullarının kanını rahminde pıhtılaşıncaya kadar karıştıran bir anne olan Medusa'dır. Hayat vermek, hayatı almaktır. Çağrıldığında gelen Cennet'in Anası, erkeklerin rüyalarına giren bir vampirdir. Aubrey Beardsley, vampir Madonna'nın Coleridgevari bir tecellisini *The Ascension of St. Rose of Lima*'da tasvir eder. Havada zehirli kara bulut misali çöreklenmiş Madonna, Azize Rose'u kucaklar. Bir diğer korkunç tezahür, Ingmar Bergman'ın, Tanrının cinsel anlamda saldırgan bir örümcek olduğunu düşünen, hasta bir kızın anlatıldığı *Kasvetli Camın İçinden* [Through a Glass Darkly-1961] filminde gerçekleşir.

The Ancient *Mariner*, I. Bölümden IV. Bölüme dek daemonik bir görüşün kabaran dalgası üzerinde ileri atılır ama ondan sonra bir şeyler olur. V. Bölüm ile VII. Bölüm arası bir kargaşadır. Şiir, ancak Gemicinin Düğün Davetlisini Damadın kapısında durdurduğunda Gemicinin hikâyesinin kesilmesi ve anlatı çerçevesinin yeniden kurulmasıyla toparlanır. *The Ancient Mariner* çok uzun süre amaçsızca sürüklenir ve ben işlerin nerede ve neden yanlış gittiğini bildiğimi sanıyorum. IV. Bölüm'ün sonlarına doğru Gemici denizde su yılanları görür. "Mavi, ışıl ışıl ve kara kadife gibi, / Kıvranıp yüzüyorlardı; ve bıraktıkları her iz, / Altın bir ateşin parıltısıydı peşlerinde." Romantik şiirdeki en muazzam dizelerden birkaçı. Zamanın başlangıcına dönüyoruz. Gökyüzü sulardan henüz ayrılmamış. Yumurta sarısı güneş, ana maddenin yumurta akına benzer sıvısı içindedir. Okyanusun ilk hali yapış yapış bir hayatla çalkalanır. Su, aynı zamanda damarların sürgünler gibi filiz verdiği insan bedenidir. Vergiliuscu bir opaklıkta kıvranan yılanlar bizim, fiziksel yaşantılarımızın zincirleridir. İnsan, yılanların yolunu şaşırttığı Lakoon'dur. Hepimiz anadan doğma bedenlerimizde didiniriz. Neden deniz yılanlarının damarları? *The Ancient* Mariner'deki muhteşem dizeler, "mavi damarlı ayaklarıyla" nefes kesen vampirin yer aldığı *Christabel*'i müjdeler. Güvercini boğazlayarak öldüren yeşil yılan Geraldine, kitonyen doğanın, iradesinin önünde hiç kimsenin duramadığı daemonudur.

Coleridge, daemonik dünyanın derinlerine nüfuz etmiştir. Fazla derinlere, çünkü geleneksel duygulanımlara doğru ânında geri çekilir. Görü başarısızlığa uğrar ve şiir sürüklenmeye başlar. Neden? Deniz yılanları Coleridge'in yüzleşemeyeceği neyi ortaya çıkarmıştır? Gemicinin cevabı bizi hayâl kırıklığına uğratacak derecede yavandır. Yüreğinden kopan "sevgi pınarı"nı kutsar. Dua ederken, albatros boynundan kurtulur ve denize düşer. Şaman şairimizi, maskesi düşmüş bir halde görmek ne kadar da iç paralayıcıdır. Kaygılarına yenik düşen Coleridge, Wordsworth'e ve Hıristiyanlığa sığınır. Sevgiye ve duaya sığınma, Coleridge'in, varoluşun karanlık derinliklerinden çağırdığı kitonyen dehşete verilmiş güdük bir tepkidir. Kıvranan deniz yılanları maddeye içkin barbarca bir enerji, doğum ve ölümün debelenen sarmalıdır. Öyleyse bu esrik sanrıya verilebilecek en yerinde tepki ne olmalıdır? Coleridge kuşatmanın tam ortasındadır. Onun kahramanı olan Gemici, bir cinsel persona için yeterince gelişkin değildir. Daemonik tasavvurun kalıcılığı için, kadınsı erkek kahramanın kendisini yeniden gözden geçirmesi gerekir. *Christabel*, *The Ancient Mariner*'in daha cüretkâr bir tarzda kaleme alınmış biçimidir. İlerde göreceğimiz gibi, kahramanın doğanın yılan yüzüyle karşılaşması durumunda hiçbir şekilde sapma yaşanmaz. Wordsworth'ün artık kendisini bulamayacağı kadar kılık değiştirmiş olan şair, kendini kitonyen derinliğe atacaktır.

The Ancient Mariner'in ahlâkî ya da Hıristiyanca yorumlarının sorunu, bu tür yorumların şiirin mecburiyetçi ya da saplantılı çerçevesinde bir anlam ifade etmemesindendir. Gemici'nin hissettiği "sevgi pınarı" yaratıcı anlamda etkili olsaydı, şiir bir sonuca ulaşabilirdi. Ya da en azından Gemici'nin günahının bağışlanmasına izin verirdi. Oysa albatrosun düşüşünü izleyen üç bölüm daha vardır. Hatta şiirin sonunda Gemici, "efsunlu hikâyesini" tekrar tekrar anlatmak üzere denizlerde dolaşmaya mahkûm edilir. Daemonik şiirine insancıl duyguları katan Coleridge, şiirini nasıl sürdüreceğini bilemez. Bir dizi karakter bir anda şiire üşüşür – melekler, bir Kılavuz ve bir Münzevi. Karmaşık diyaloglar, belirsiz dönüşler ve anlam kaymaları. Şiirin düğüm noktası şudur: Gemici dua ettiği ân şeytanî olan değil, iyi olanın zaferi ilân edilir ve şiir bütünlüğünü kaybeder. IV. Bölüm'ün sonunda yazdıklarından dehşete kapılan Coleridge, umutsuzca şiirine kefaret ödetir. Süper ego, ahlâken yolunu kaybetmiş id'in yaptıklarını gizlemeye çalışır. Aradan on dokuz yıl geçtikten sonradır ki Coleridge, bugün bile şiirin yazıldığı sayfaların kenarlarını süslemeye devam eden açıklamalar eklemiştir. Bu aceleyle karalanmış notlar gözden geçirilmiş görüşler olmakla beraber, çoğunlukla "açıklama getirdikleri" metnin tonundan ciddî anlamda farklılık gösterir. Onlarda daemonik Coleridge'i yumuşatmaya çalışan Hıristiyan Coleridge'in sesini duyarız; tıpkı, geçkin Urizenvari Wordsworth'ün gençliğinde doğa üzerine yazmış olduğu şiir-

lerini "düzeltmesi" gibi. Coleridge, rasyonelleştirme ve ahlâkîleştirme yoluyla kendi imgeleminin daemonik ateşini söndürmeye çalışır.

Şiirsel uyumsuzluk sonuç kısmında rahatsızlık verici bir kabalıktadır. Gemici feryat eder: "Ey, Düğün Konuğu, bu ruh / geniş koca denizde yalnız, / Öylesine yapayalnızdı ki, Tanrının kendisi bile/ neredeyse orada yokmuş gibiydi" Gerçekten de öyledir. *The Ancient Mariner*'in evreninde Yehova, doğanın balçığından doğan vampir ana tarafından ortadan silinmiştir. Yine de dindar Coleridge, ödünç aldığı maskeyi takmayı sürdürür. Gemici anlamsızca "yüce Baba"nın uysal bakışları altında insanlarla birlikte kiliseye giderken son mesajını da iletir: "En çok seven, en çok dua eder / Büyük ya da küçük her şey/ Bizi seven biricik Tanrı için / O ki, her şeyi yaratan ve gözetendir." Kitonyen doğanın girdabında tutunacak ne kadar da zayıf bir dal! Blake'in şiirlerinin ironik ve ahlâkî klişeleri, deneyimin ciddiyetinden çalınmış kaçamak çarpıtmalara benzer: "Böylece herkes kendine düşeni yerine getirdiğinde, kimsenin korkmasına gerek yoktur"; "Meleği kapından kovmayasın diye, zavallıya merhamet göster" Gemici'nin veda sözleri şiirsel *non sequiter* (âlakasızlık)tır. Bu sözler, şiirde yüce olan her şeye aykırıdır. Coleridge'in kendisi de bu durumu fark etmiş olacak ki, aradan uzun zaman geçtikten sonra, *The Ancient Mariner*'in içinde "gereğinden fazla ahlâk" olduğunu itiraf etmiştir: "tek ya da öyle denebilirse başlıca kusurunun okuyucunun gözüne gözüne sokulan ahlâkî ders olduğunu söyleyebilirim."

Gene de, *The Ancient Mariner*'de son söz imgeleme aittir. İşte Konuğun Damadın kapısından dönüşünü tasvir eden kapanış dizeleri: "Serseme dönmüş biri gibi ayrıldı, / Ve bir hüzün duygusuyla: / Daha kederli ve daha bilge bir adam olarak / Uyanacaktı ertesi sabah." Şiirin dinsel yorumları bu aykırı tepkiyi nasıl açıklayabilir? Gemici'nin nasihatları Düğün Davetlisi'nin inancını pekiştirmek yerine, onu hüzünlendirir ve toplumdan uzaklaşmasına neden olur. Gemici Hıristiyanlığa bağlılığı öğütlese de, Davetli Gemici'nin sözlerini duymazdan gelerek yoluna devam eder: "Tanrı yoktur, ve doğa iştahın ve zorun cehennemidir." Bir kehânet gibi dillendirilen bu gizli mesaj, Coleridge'in, şiirini de ahlâken kabul edilebilir bir istikamete doğru dümen kırma çabasına rağmen, geminin kızağı gibi yanından kayıp gitmiştir. Ertesi gün konuk "daha kederli ve bilge" olarak uyanır, çünkü sofu bir sis perdesi içinden, Coleridge'in bir düş gibi yaşanan daemonik tasavvuru korkunç bir şekilde gözümüzün önüne serilir.

Şimdi "Kubla Khan"ı cinsel personalar açısından ele alabiliriz. Şiirin şair-kahramanı (Kubilay Kağan) aynı zamanda kadir-i mutlak bir imparator, çılgın bir kâhin ve toplum dışı bir kişidir. Büyülü çemberler – sanatın kut-

sal mekânları olan kubbeler ve âyinlerin gerçekleştiği alanlar – içinde yaşar. Onun sahip olduğu güç aşağılardan, *The Ancient Mariner*'de patlayarak yüzeye çıkan kitonyen doğanın cehenneminden gelir. Toprağın ana rahmine benzer derin mağaralarından kayaları dolu gibi yağdıran fallik geyzerler fışkırır. Doğa, doğum sancıları çekmektedir. Şair, imgeleminin aydınlık kubbesinden doğanın, insan ve ahlâk öncesi ilkel kötülüğünü seyreder. Şair bu görüntünün sesi de olsa, onu değiştirmeye gücü yetmez. Sanat, donuk Apollonca biçimi, incelikten yoksun Dionysosca akışla bütünleştirir. Kubbe, bağırsakların ve karnın yılansı ihtiraslarını yönlendiren bir törendir.

Coleridge'in kahramanları daima cinsel anlamdaki karşıtıyla varolur. "Kubla Khan"daki şair de karşıt uçları buluşturur:

Ve hepsi birden haykırsın, Sakının! Sakının!
Şimşek saçan gözleri, uçuşan saçları!
Çevresini üç defa dolanır,
Ve kutsal bir huşuyla yum gözlerini,
Çünkü balözüyle beslenmiş o,
Hem Cennetin sütünü emdi.

Gemici, zihinsel bir gezgine dönüşmüştür. Algının tutsağıdır. Şehvetperest ve münzevi, oruç tutarak beslenir. Tanrıların yemeği onu erkekten daha erkek yapar. Bloom onun, "erkek bir şair gibi genç" olduğunu söyler.[8] O, kazığa bağlanmış erdişidir. Bekâr ve bir başına, Damat olamayan Düğün Davetlisidir. Yüzüne kapanan yüzlerce kapının arkasındadır. O, eşiği geçemeyen bir yabancı, hediyesiyle gelmiş bir dilencidir.

Şair, Helenistik üslupta genç ve güzel bir oğlan, kadınsı duyusallığın ergen kouros'udur. Şimşek çakan gözleri ve uçuşan saçları erkeksi güçle kadınsı güzelliğin birleşimidir. Gözler buyurgan, bakışlar delici de olsa, gözleri ışıl ışıl, hayat dolu bâkirelerde olduğu gibi hiç tereddütsüz davetkârdır. Şairin kıvılcımlar çakan gözleri, düşsel bir takım imgelerin bir görünüp bir kaybolduğu film perdesine benzer. Şair kadınsıdır, çünkü kendi imgesine karşı kayıtsızlık içindedir. O, tutsak edildiği için tutsak eden, duyularıysa bir tutsak evi gibidir. Gözleri şiirin demir parmaklıklarıdır.

Uçuşan saçlar, normalde kadın güzelliğinin şartıdır. Botticelli'nin Venüs'ünü, Rita Hayworth ya da Hedy Lamarr'ı hatırlamak yeterli olacaktır. Oysa 1790'lı yılların sonlarında, "Kubla Khan"ın yazıldığı dönemde pudralanmayan uzun saçlar gençliği, tazeliği ve aykırılığı simgeliyordu. Coleridge'in şimşek çakan ve uçuşan saçlarına, Gros'un *Bonapart Arcole*'da ya da David'in *Napolyon'un Alpleri Aşışı* adlı Napolyon portrelerinde rastlarız. Bu portrelerde kahramanın uzun saçları talihin rüzgârında titrek

bir ışık gibidir. "Kubla Khan"da, Aeolia lirini tıngırdatan rüzgâr misali, duygusal esin şairin saçlarını uçuşturur. Güzel oğlanın sümbül salkımını andıran saçları, erotik bir biçimde izleyenin gözünü alır. Napolyon'un rüzgârda savrulan saçlarında bile cinsiyetler arası geçişkenliğe dair imâlar bulunabilir. Napolyon'un cazibesinde, daima cinsel anlamda ikili doğasını yansıtan kadınsı bir özellik olduğunu düşünmüşümdür. Napolyon'un saçları, sıska ve umut veren bir yabancı olduğu dönemde uzundu. Sezar tarzı kısa kesilmiş saçları, esas olarak şişmanlamaya başladığı imparatorluk dönemine denk düşer. Önceki saçlarının ona kazandırdığı ifade, David'in, geceyarısı kandilini tutuştururken, bir yandan göbeğini sıvazlayan imparatorun resmedildiği, *Napolyon in His Study*'sinde gördüğümüz kadınsı bir tazeliğe dönüşmüştür.

"Kubla Khan"daki şair, aynı zamanda, bir kuyruklu yıldız karizmasına sahip zayıf naif bir yabancıdır. Uçuşan saçları, küstah ve kendini beğenmiş hermafroditliğinin bayrağıdır. Uzun saç, Spartalılar'dan Sihler'e dek, birçok savaşçı kültürün arması olmuştur. Bununla birlikte Batılı cinsel personaların izlediği ana güzergâhı düşündüğümüzde, uzun saçın, kadınsı eros'a ait bir gösterge olduğunu ve olmaya devam edeceğini pekâlâ söylemek mümkün. İster bilinçli, ister bilinçsizce olsun, uzun saçlı erkek kendisinde var olan kadınsı yanı ön plâna çıkarıyor demektir. O, kendisini, yoklayan göze umursamazca sunan cinsel bir nesnedir. Hiç şüphesiz benzer bir durum, on yedinci yüzyılda meleklere has, büyüleyici bir ihtişama sahip Cavaliers portrelerinde de görünür. Batı, erkeğin uzun saçını ısrarla tehlikeli olanla ilişkilendirirken, büyük ihtimalle uygun bir davranış sergiliyordu. Tehlike demek, vecd ve kendi kendini mest eden bir egoizm demekti. İncil'de geçen, güzelliğin ve kışkırtıcılığın etkisi üzerine bir hikâye olan Abşalom'da ve Alkibiades'te benzer bir durum söz konusudur. Coleridge'in şairinin uzun ve bağlanmamış saçları cinsel, toplumsal ve ahlâkî anlamda meydan okuyucudur. Resmiyetsiz olduğu için doğaldır ama kendi kendini kutsallaştırdığı ve kendine dönük bir erotizm taşıdığı için de sapkındır.

Tehlikeli: "Kubla Khan"daki şair, "kutsal bir dehşet"le çevrelenmiştir. Karantina altında tutulan bir karizmanın taşıyıcısı olarak dokunulmazdır. Tuhaf ve ürkütücü bir yanardönerliği vardır cinselliğinin. Kadınsı ve erkeksi taraflar güneşi çevreleyen ışıktan hâleyi andırırcasına açılıp, kapanırlar. İnsanların, "Sakının! Sakının!" haykırışlarının, onun güçlü bir erkek olmasıyla bir ilgisi yoktur. O eylemde bulunan değil, gören bir erkektir. Kendi gördüğü sanrılar kadar diğerlerinin gördüklerinden de o sorumludur. "Kubla Khan" kadim âyin yasalarının takipçisidir. Frazer'a göre, "Kutsallık, büyüsel erdem, tabu ya da nasıl adlandırırsak adlandıralım kutsal ya da tabu olan kişileri kapsadığı varsayılan bu gizemli nitelik, ilk fi-

lozoflarca, tıpkı Leyden şişesinin elektrikle dolması gibi kutsal kişinin içine dolan fiziksel bir öz ya da sıvı olarak kabul edilirdi." Başka bir yerde görüşlerini sürdürür: "İlkel akıl, ihtiyatlı bir kişinin mümkün olduğunca uzak durmaya çalıştığı, engelleyemediği durumdaysa hastalık kapacağı bir çeşit tehlikeli bir virüs kabul ettiği kutsallıktan, herhangi bir özenli törensel arınma aracılığıyla arınabileceğini düşünür."[9] Bahar direği, Coleridge'teki şairin etrafını, aşırılığı hapsedecek biçimde çevirir. Bir büyü, başka bir büyüyle bozulur: Toplum, sanatın tüm zararlı ışınlarından korunmak üzere, kendi savunma mekanizmalarını yaratır.

"Kubla Khan" çifte bir törensellikte biter, şair transtayken, toplum, şairin ayaklarını bastığı zemini yok eder. Bu yakılmış toprak, bir daha üzerinde hiçbir şeyin yetişmeyeceği bir temenos'tur. Tüm üstün yeteneklerine rağmen şair, lânetlenmiş ve toplum dışına sürülmüştür. Coleridge, soğukkanlı bir şekilde insanlığın gözlerini şaire - kendisine kapatır. Şair ile izleyiciler arasında kıyasıya bir mücadele yaşanır. Onun terk edildiği "Sessizlik", askerî öğrencilerin şereflerini koruyamayanlara dayattığı tecrittir. Christabel'de kadın kahramanın daemonik olan tarafından seçilmesinden itibaren, onun acımasızca yalnızlığa terk edilişini ve kendi sessizliğine gömülüşünü bu çerçevede ele alacağız. Şair fazlasıyla hayalperesttir, tasavvur ettiği her şey ona eziyet verir. O, bir ritüel eşliğinde infaz edilmeyi bekleyen Aztek rahipleri ya da Roma ordusundaki gönüllüler gibi bedensel zevke teslim olmuş, ve bu duyguyla beslenen günah keçisidir. İmgelemi özgürce kanatlansa da, bedeni âyinin sınırları içine hapsolmuş, kör, topal bir şair. Burada olduğu gibi Dionysos'un içecekleri olan süt ve özsuyun yarattığı sarhoşlukla çılgına dönmüş bir kâhin, daemonik Apollon'dur. Cinsel persona olarak Coleridge'in şairi çile çeken bir hermafrodit, kısır havadan cinler dünyaya getiren kutsal bir canavardır.

Christabel, Coleridgevari cinsel müphemliğin yöneldiği hedeftir. Epik bir amaç ve trajik bir kader ya da ölümcüllük olan hedef. *Christabel*'de hedef, yok oluştur. Şiir, ölüm cezasına çarptırılır. Trans bir felç haliyle, söz de sessizlikle son bulur. Coleridge'in yarattığı, kendisinin de dışında kalamayacağı daemonik bir plenum'dur. Wordsworth katledilirken, Coleridge özgürlüğüne kavuşur. Yine de onun özgürlüğü, bedeli cinsel ve metafizik esaret anlamına gelen bir özgürlük, tümüyle okuyucunun gözü önünde yaşanmış olabilirdi, ama gizli şairin başından geçen, baştan sona şamanlara özgü bir dönüşümdür.

Christabel'in garip bir tarihi vardır. İlk iki bölümü 1797 ve 1800 yıllarında yazılmıştır. Coleridge her ne kadar yayımlamaktan kaçınmışsa da el yazmaları elden ele gizlice dolaşmıştır. 1816'da, şiire hayran kalan ve

onu Sir Walter Scott'ın manzum hikâyelerinin kaynağı olarak gören Byron'ın ısrarları üzerine basılır. Coleridge, bu şiiri asla tamamlanmış saymadı ve üç bölüm daha eklemeyi planladığını söyledi. Şiir zihnini uzun yıllar boyunca işgal etti, onu bir türlü tamamlayamamak hayâl kırıklığına neden oldu. Eleştirmenler, bir yüzyıl boyunca bu konuda sayısız kuram geliştirdi. Yine de *Christabel* üzerine yazılmış eleştirilerin sayısı oldukça azdır. Neredeyse edebiyat tarihinde hiçbir şiir onun kadar Hıristiyan ahlâkına uygun bir yorumla ele alınmamıştır. Ondaki apaçık lezbiyen pornografi, ya görmezden gelinmiş ya da üzerinde fazlaca durulmadan geçiştirilmiştir.

Christabel'in Hıristiyanca yorumlarının meşruiyeti, Coleridge'in arkadaşı Gillman'a yazdığı mektupta şiirinin son bölümünün temasını "dünyadaki erdemin günahkârları kurtaracağı" düşüncesinin oluşturacağını söylemesinden kaynaklanır. Hıristiyan duyarlılığı ile şiirsel bakış arasındaki çelişki, *Christabel*'da *The Ancient Mariner*'de olduğundan daha bile köktencidir. Onda, Coleridge'in ahlâkî reçetesindeki iddiaları kendisine yeterli desteği bulamaz. Sofuluk gece kopan fırtınada savrulur. Cehennem Cenneti işgâl eder. Şiirde erdem kötülüğe galip gelemez. *Christabel*'in büyüklüğü onun dehşet veren pagan görselliğiyle ilişkilidir. O, şeytanın tezahürüdür. Doğa ana kaybettiğini geri almak için döner. *Christabel*, daemonik bir senaryo, kıyametsi bir geri dönüş üzerine bir metindir. Baş roldekine dikkat: Lezbiyen vampir Geraldine, toprak mezarından kalkan kitonyendir.

Shelley'nin şiiri ilk dinleyişinde verdiği tepki, daemonik görünün *Christabel*'in tam kalbini oluşturduğunu gösterir. Cenova'dayken Byron şiiri yüksek sesle Shelley'e okur, ve duyduklarından dehşete kapılan Shelley odadan kaçar. Onu bulduklarında terden sırılsıklamdır ve titremektedir. Geraldine'in tasvir edildiği bölüm okunurken, Shelley, müstakbel eşi Mary Godwin'in göğüs uçlarında Geraldine'in gözlerini görmüştür. Daha sonra bir mektubunda Byron'ın da doğruladığı olay, o sırada orada olan Polidori tarafından nakledilmiştir. Shelley'nin bir arketip olan fallik kadın tasavvuru, şairin sahip olduğu ahlâk dışı özün, bir ânlığına büyük bir şairden diğerine nasıl nüfuz edebildiğini gösteriri. Coleridge'in imgelemi, "dünyanın erdeminde" saklı değildir, aksine onun imgelemi hermafrodit etkisiyle daemonik personalardan güç alır. *Christabel* psikolojik bağlamda arkaik bir şiirdir. Hıristiyan gerçekliğini kanıtlamak yerine, Hıristiyanlığı geçersizleştirir ve tini, kötücül ruhsal varlıklardan oluşan ilkel bir dünyaya geri götürür. Hıristiyan Coleridge, şair Coleridge'i yanlış okuyan ilk kişidir.

Christabel, *The Ancient Mariner*'i, hareketini tersine çevirerek yeniden yazar. Daemonik açığa çıkma açık denizlerde değil, devletin kalesin-

de meydana gelir. Kötülük, bedenin ve zihnin gizli hücrelerini istilâ eder. *Christabel*, yatak odasında olup biten bir destandır. İnsanla doğanın kesiştiği nokta olan cinsellik, zehirlidir. Şiir, kendisine evlilik sözü vermiş şövalyesi için dua etmek üzere, gece yarısı babasının şatosundan çıkan genç hanımkızın, Christabel'in tasviriyle başlar. *The Ancient Mariner*'de olduğu gibi, bozgunla sonuçlanacak olan geleneksel evliliğe arzu duyulur. Christabel aşk ve erdemin birlikte var olabileceğini düşünen saf bir kızdır. Onun heteroseksüel sofuluğu, şiirde grotesk bir biçimde kirletilecektir. Cinsellik Hıristiyan iradesini ısıracaktır. Christabel'in arkaik gecenin içine yaptığı masum yolculuk sersemce ve büyük olasılıkla kışkırtıcıdır. Bastırmak istediği şeytanı çağırır aslında. Onu ne Hıristiyanlık, ne de Wordsworth'ün doğası kurtarabilir. Nahoş ve dekadan kısırlık yeşil yaprakları soldurur. Çayırlardaki Persophene'nin ırzına geçilmek üzeredir ama tecavüzcü toprak anadır ve onun karanlık hapishanesi kendi öz evidir.

Daemonik drama daha Christabel dua etmek için diz çökmüşken başlar. "O", canavarca cinselliksiz cinsellikle dolu şey, uzun uykusundan uyanan pagan doğanın dirilen biçimi inler. Şairin sesi araya girer: "Şişşt! Çarpıyor kalbi Christabel'in! / İsa, Meryem olsun onun koruyucusu!" Benzer biçimde *The Ancient Mariner*'de de göğe yöneltilen yakarışı cüzzamlı bir vampir cevaplamıştı. Coleridgevari ahlâkî tersine çevirme yeniden iş başındadır. Hıristiyanca dua, pagan tecelliyi yaratır. Gökler ya sağır, ya da sadisttir. *Christabel* ve *The Ancient Mariner*'de vampirlerin maddî gerçekliğine kavuşması için tanrısal yakarışı beklemek sapkın bir durumdur. Âdeta daemonik gücü yoğunlaştıran Hıristiyanlığın iddiasıdır. Kutsal olana saygısızlık kara bir sis bulutu gibi havada asılı kaldıktan sonra, beklenmedik bir anda hayranlık uyandırıcı bir biçime bürünür. Vampir Geraldine ışık saçan, kutsal ve esrarlı bir havayla beyazlar içinde ortaya çıkar. Christabel'in dudaklarından dökülen "Yüce Annemiz, beni koru!" sözleri Coleridge'in acımasız ironisinin bir göstergesidir. Madonna cennet bahçesindeki yılana dönüşür. Onunla kucaklaşan Christabel bayılır. Onun dokunuşu, Christabel'i ait olduğu ırktan ebediyen sürgün edecek bir işarettir. Christabel'in sahip olduğu güven ve iyi niyet, Blake'in Spensercı "Bebek Sevinç"inde olduğu gibi, doğadaki şefkâtli edilgenlikteki anlamsız bir noktadır. Daemonik enerjinin doymak bilmez kara alevleri sevecen olanı her şeyi yutar.

Geraldine, Coleridgevari imgelemin "bitimsiz Ben"inde kendisini yaratır. Geraldine, baştan aşağı silâhlanmış olarak bilinçdışından fırlayan şiirdir, hermafrodit bir Musa'dır. Coleriddge'in kehânetinde duyulan sanatın sesi barışı değil, savaşı çağırır. Sanat, çatışma, kargaşa ve yadsımadır. Ve sanat, Wordsworth'ün en sonunda kendisinden kovulduğu doğayı yan-

sıtır. *Christabel*'i yaratan vampir Esin perisi'nin kullandığı araçlar, ayartma ve yozlaştırmadır. Zehirli sözcükler zehirli bir cinselliğin yolunu açar. O, yatağa atmak için yalan söyler. Geraldine, Christabel'e "Elini uzat ve hiç korkma" diye seslenir. Bir dizi yalandan sonra davet yeniden tekrarlandığında, bu kez amacına ulaşır. Geraldine, avının bilinçsiz rızasını almış gibidir. Bloom, yerinde bir ifadeyle Christabel'i "yarı-gönüllü bir kurban" olarak tanımlar.[10]

Vampirin şeytanî ayartmaları, düzmece bir romansla süslenir. Kolayca incinir bir kadın persona rolünü üstlenir. Beş savaşçı onu babasının evinden kaçırmış ve sonra da başlarından atmışlardır: "Beni, benim gibi biçare bir bâkireyi". Geraldine'in tecavüz masalının ironisi, bizzat kendisinin bir tecavüzcü oluşudur. Christabel'in ondan dinlediği, kendisine yapılacak olan şeydir. Hikâyenin psikolojik yorumunu şu sözlerle özetlemek mümkün: Erkekler hayvandır! Tam da bu yolla Geraldine, Christabel'in müstakbel kocası ile arasındaki düşünsel bağı koparır ve onu elini uzatmaya ikna eder. Daemonik ana, gelini ilk aybaşı kanamasından uzağa, gerilemenin rahmine çeker. Coleridge, şiirin sonu için Geraldine'in transseksüel bir dalavereyle Christabel'in nişanlısı kılığına girmesini düşünüyordu. I. Bölüm'de bunun gerçekleştiğini görürüz. Geraldine, ilk zaferinden sonra her şeyi kazanmıştır. Christabel'in ruhuna bir kez girmiştir ve artık onun düşüncelerini dilediği gibi yönlendirebilmektedir. "Gizlilik" fikrini ortaya atan hattâ aynı yatağı paylaşma önerisini getiren Christabel'in kendisidir. Böylesi bir mahremiyetten, erotik yoğunluk, ihlâl ve utanç doğar.

Geraldine'in stratejileri Spenser'dan örnek alınmıştır. Üzücü hikâyesi, *The Faerie Queene*'in I. Kitabı'nda, düzenbaz Duessa'nın Kızılhaç Şövalyesine anlattığı hikâyeyi yankılar. Geraldine, ormandayken Belphoebe'yi, şatodayken Malecasta'yı hatırlatır. *Christabel*'in cinsel üslûbu, Orta çağ'a özgü soğuk güzellik ile onu saran şehvetli şeytanın bir araya getirişi benzersiz biçimde Spenser'cıdır. Blake gibi Coleridge de Spenser'da var olan dekadan sapkınlığın farkındadır. *Christabel*'deki ırza tecavüz teması bir tecavüzler silsilesi olan *Faerie Queene*'den alınmadır. Ne var ki bekâret, Hıristiyanca militanlığını yitirmiştir. Coleridge'in kahramanını cinsel yırtıcılara karşı hiçbir zırh korumaz. Christabel'in basit kadınsılığı mahvının sebebidir. Daemonik ihtiras üzerine çullanır ve bekâretini yok eder. Hermafrodit saldırganlıkla baş edecek güçten yoksundur. Şehveti yücelmeye yöneltecek işe yarar bir Hıristiyan plan artık yoktur. Christabel'in içinde kaybolduğu Spensercı Çardak, kendisininkidir.

Tecavüze çağrı: Christabel'in konuksever jestinden, fiilen ırzına geçilmesine kadar tam 140 dize vardır. Katedilmesi gereken uzun bir yol. Gemici'nin epik yolculuğu içselleştirilirken, Christabel "hendek" geçilirken

uzlaşır. Geldiği yer geri dönülemeyecek bir noktadır. Bu 140 dize, cenaze ve düğün alayında çalınan düş misali dans müziğidir. Shakespeare'in *Lucrece'in Irzına Geçilişi*'nden alınmış bölümlerde, adım adım Geraldine'in kapıyı, avluyu, salonu ve en nihayetinde odayı ele geçirişini izleriz. Christabel'in babasının şatosu, metaforik anlamda yağmalanan Goethe'nin *Werther*'ini anıştırır. Coleridge'te sahibi erkek olan toplum ve tarih, kitonyen olanın istilasına uğrar, onunla altüst olur. Diğer yandan şato, sistematik olarak Geraldine tarafından ele geçirilen Christabel'in bedenidir. Christabel'in anahtarıyla açılan "küçük kapı", kendi iffetidir.

Kapıya geldiklerinde Geraldine yere yığılır, Christabel'in onu taşıyarak geçirmesi gerekir. Bloom'a göre, "Geraldine'in kapı eşiğini geçememesinin nedeni, eşiğin onun büyüsünü bozacak olmasıdır".[11] Eski zamanlarda İskandinav ülkelerinde evleri yıldırımlara ve cadılara karşı koruması için evin eşiğine bir balta gömülürdü. Benzer biçimde çok eski kentlerde kent kapısının kemerine kentin koruyucularının kemiklerini gömmek bir gelenekti. Jackson Knight'ın da değindiği gibi, bâkire tanrıçalar kentin koruyucuları olarak görülürdü, bunun nedeni kent surlarını örenin, bâkire evlilik tanrıçası olmasıydı. Truva Atının Troya'nın kapısından girişiyle birlikte kenti koruyan tılsım da bozulur. Duvarların kutsallığını muhafaza eden tabular, Romalı bir askerin kamp dışına çıkmak için kapıyı kullanmak yerine duvarların üstünden atlamasını, idam gerekçesi sayacak kadar katıydı, çünkü askerin savunmayı simgeleyen duvarda gedik açtığı varsayılıyordu. Bu durum, Romulus'un yeni inşa ettirdiği duvarının üzerinden atlayan Remus'u öldürüşünü açıklar. Böylece *Christabel*'de, "savaş düzenindeki ordunun" geçiş yaptığı demir kapıdan Geraldine'in geçişi bir Troya hilesidir. Christabel'in kucağında saklanan Geraldine, erkeksi gücü bertaraf ederken aynı anda bâkirenin bedenine de nüfuz eder. O, şehri koyunların yünlerine asılmış bir halde terk eden bir kurnazdır.*

Christabel'in aşılan kapısı, *The Ancient Mariner*'deki aşılamayan eşiktir. Düğün Davetlisi nihayet Güveyin kendisi olmuştur. Christabel'in Geraldine'i kucağında eşikten geçirmesi, gelini taşıyan güvey sahnesini hatırlatır. Christabel'in Geraldine'le, ayrılık diye bir şeyin olmadığı daemonik evliliği artık başlamıştır. Geraldine, fiziksel hayatının taşımak zorunda kaldığı korkunç bir yük, "kendini taşımaktan yorgun düşmüş bir kütledir." Christabel, Blake'in üzerinde çarmıha gerildiğimizi tasavvur ettiği doğa ağacının altından düşe kalka geçer. Kapı aralığı, Coleridge'in cinsellik bağlamında en can alıcı noktası, *via crucis*. Geraldine'in şatonun iç kısımlarına doğru ilerleyişi Poe'nun, kanlı biyolojisinin hükümranlığını ilan ettiği Kızıl Ölümün Maskesi [The Masque of Red Death]'nde yinele-

---

* Odysseus'un kaçışına atıf. -ç.n.

nir. Geraldine de, kitonyen vahşiliğini gizleyen Wordsworthvari güzellik maskesini yüzünden eksik etmeyen doğa anadır. Poe'nun gece yarısı odasında tuttuğu duvar saatiyken, Coleridge'te sahiplenilen yataktır. Her iki durum da anneliğin gücünün birer tezahürü olarak okunmalıdır. Geraldine ile Christabel'in yer aldığı, yavaş ilerleyen bölümün soyut bir ciddiyeti, kutsal bir ağırbaşlılığı vardır. Ayartma ("yoldan çıkarma"), bir kabul töreni, daemonik gizemlerle tanıştırma haline gelir. Şiirdeki erotizmi doğuran unsur, bekleyişin ve tereddüdün alevlendirdiği bu sistematik akışın kendisidir. Karanlık, inziva ve sessizlik, Christabel'in acı verici cinsel kırılganlığını dile getirir.

Şatonun içindeki hareket, sanki bir kilisede ilerlemek gibidir, sahından şansele, şanselden sunağa, ayartmanın yatağına. Kraliçenin ilerleyişini durduracak hiçbir nöbetçi ya da başpapaz görünmez. Yönetici erkek Sir Leoline hasta yatağında uyumaktadır Bekçi köpeğinin içgüdüsel olarak çıkardığı iniltiler bile kimseyi uyandırmaz. Geraldine'e meydan okuyan tek kişi, tapınağı koruyan bir bekçi gibi ansızın yatak odasında beliriveren Christabel'in annesinin hayaletidir. Kızını dünyaya getirirken ölen Christabel'in annesi, kızının evlendiği gün, şatonun çanları saat on ikiyi vurduğunda işiteceğine yemin etmiştir. Şiir, çanların gece yarısını haber vermek üzere çalmasıyla başlar. Christabel'in düğün gecesi olduğunu düşünen annesi evliliğini tamamına erdirmek için geri döner. Şiirde iyilik kendisini boğazlar, doğum ölüme ulaşır: Gebelik ölümcül bir hastalıktır. Christabel'in annesinin yaptığı içki yabani çiçeklerden, büyük olasılıkla Wordsworth'ün fulyalarındandır. Oysa bu içki, vampiri, hegemonya mücadelesinde daha da güçlendirmekten başka işe yaramaz. Geraldine hayaletle boğuşur ve onu yenmeyi başarır ve bağırmaya başlar: "Geri bas ortalıkta dolanan anne!.. Bu saat benim saatim... Bu saat bana verildi." Kim tarafından verilmiştir? Tanrı da talih de şeytandan yanadır. Arkaik gece karşı konulmaz geri dönüşünü yapar.

Annesinin yenilgisinin ardından, Christabel tümüyle Geraldine'in insafına kalmıştır. Daemonik olanın zaferi Christabel tarafından onun yanında diz çökmekle gösterilir. Geraldine şiirin evrenine boyun eğdirmiştir ve artık bu evrenin tanrısıdır. Christabel, Geraldine'in soyunması için verdiği emre itirazsız boyun eğer: "Öyle olsun!" Bir başka deyişle, "Yaparım". Onlar evlenmişlerdir. Efendisini beklemek üzere yatağa uzanır. "Kubla Khan"daki şair gibi Christabel de, gerçekte çırılçıplak sunağa uzanmış bir kurban görüntüsündedir. Christabel, itaatkârca bıçak darbesini bekleyen Iphigenia'dır. Geraldine, kanlı tasarısını hayata geçirmeden önce dua eden yüce rahiptir, ama kendi kendisine, kendi daemonik iradesine dua eder. Burada cinayet cinsel ilişkidir çünkü doğa ananın bizi katledişi, imgelemi köleleştirişidir. Doğanın bâkirelerin, bizlerin ilk kanını döker. "To Wil-

liam Wordsworth"tekine benzer biçimde şiir, paganvari bir cinsel eylemle doruk noktasına ulaşır. *Christabel*'deki törensellik cinsellik içeren bir mim gösterisi gibi yatağın ağır ağır hazırlanışı esnasında da devam eder. Bu, Hıristiyan Coleridge'in yumuşatmaya çalıştığı sahnelerden biridir. Şiirin tamamlanmasından yirmi yıl sonra Coleridge, Geraldine'in Christabel'le yatağa girmesini ve onu kollarına almasını "geciktirmek arayışı içinde" şiirine yedi dize (255-61) ekler. Yine de okuyucu, görücü Coleridge'in yazdıklarını gizlemeye çalışan kaygılı Coleridge'in bu çabasını yanlış yorumlamamalı. Vampir ve bilinç, karşılıklı olarak dışlayıcıdır. Şiir, orijinal ve ince esininde, asla tereddüt etmeyen, tereddüt edemeyen, tatmin olmaz bir Geraldine sunar.

Geraldine soyunmasıyla birlikte bir bilinmeyenle karşılaşılır. "Bakın! Göğsü ve böğrünün yarısı.../ Anlatılamayacak bir düş görüntüsü! / Ah, koruyun onu! Koruyun tatlı Christabel'i!" Daemon'un soyunmasıyla açığa çıkan şey nedir? G.Wilson Knight, "bir çeşit cinsel kirlenme, bir tür fiziksel dehşet"ten söz eder.[12] II. Bölüm'de Christabel, insanın kanını donduran bir geriye dönüş yaşar: "Yaşlı göğsünü gördü yeniden, / o soğuk göğsü hissetti yeniden." Akademisyenler ilk bakışta bu detayı *The Faerie Queene*'e bağlar: Güzel Duessa soyunduğunda gördüğümüz "içinden hava geçmeyen bir tulum gibi, büzüşmüş göğüslerdir" (I.viii.47). Ertesi sabah uyanan Christabel, eşinin "bir şişip, bir büzülen göğüslerini" görür. Geraldine, göğüsleri sadece açken büzülen yüksek çağın klasik vampiridir. İster kan içerek, ister kurbanının yaşam enerjisini bir biçimde emerek olsun doyduktan sonra memeleri duyusal doluluğu geri kazanır. II. Bölüm'de Christabel "dokunuş ve acı"yı hatırlar, öyleyse cerrahî bir şey kesinlikle cereyan etmiştir!

Geraldine'in göğsündeki tiksindirici şey her ne ise, bir cadının tanıtıcı işaretidir. Margaret Murray, Avrupa'daki cadı tapıncı hakkındaki araştırmasında bir başka işareti, bedenin garip yerlerinde görülen ve "süt verdiği ve cadının onunla hem insan hem de hayvan tanıdıklarını emzirdiği söylenen o küçük meme ucu"nu tanımlar. Normalden daha fazla sayıda göğüs ya da göğüs ucu, böğürde, karında, omuzda, kalçada ya da uyluklarda görülebilen tıbben anormal bir durumdur.[13] Kuru bir göğüs,, yeri değişmiş meme uçları, ikiden fazla meme: Cadının bedeni, analığın çarpıtılması ya da parodisidir. Bu yüzden Geraldine'in tek karşıtının, Christabel'in sevecen annesi olması uygundur ve bu gücün ezilmesi ya da kovulması şiirin acı bir gerçeğidir. Hayvansı meme uçlarıyla cadı, neredeyse bir üçüncü cinstir. O, doğurgan doğanın çirkinliğidir. Çocuklarını yiyen kitonyen annedir.

Üçüncü cins: Geraldine Christabel'e cinsel olarak nasıl saldırır? Coleridge ikisinin birlikte yattığını söyler:

Bir yıldız battı, bir yıldız doğdu,
Ah, Geraldine! Kolların senin
Güzel hanımın zindanıydı.
Ah, Geraldine! Saat senin saatindi,
İstediğini aldın!

Batan yıldız İsa, doğan yıldız ise daemonun eski çağlardaki işareti, cinsel akreptir. Zindan, doğa ananın bizi İsa'nın bile kendisinden kurtaramayacağı kucağıdır. Geraldine, Christabel'den "istediğini" almıştır. Bu ifade münhasıran erkek deneyimine aittir. Büyük edebiyatın hiçbir eserinde bir kadının böyle konuştuğu görülmemiştir. Buna benzer bir şeyi sadece Victoria Sackville-West'in henüz iki günlük evli âşığı Violet Trefusis'ı, bir Fransız oteline sürükledikten sonra yaptıklarını anlattığı hatıra defterinde buldum: "Ona vahşice davrandım, onunla seviştim, ona sahip oldum, hiçbir şeye aldırmadım."[14] Kadınca bir bağlamda erkekçe sahiplenmeyi ifade eden, "ona sahip oldum" sözü ne kadar da aykırı duruyor. Coleridge'te kadın cinselliğinin alıcılığı esrarengiz bir şekilde ırza geçme gücüne dönüşür. Olan nedir? Eğer bir kan kurutma varsa, bunun zihinselleştirilmiş bir orgazmik heyecan içinde gerçekleşmesi gerekir, tıpkı *Christabel*'den esinlendiği apaçık olan J. Sheridan Le Fanu'nun, Viktoryen lezbiyen vampir masalı *Carmilla*'daki karanlık yırtıcılıkta olduğu gibi.

Bu daemonik cinsel ilişkinin fallik bir alt-metni olabilir mi? Spenser'ın Duessa'sının bedeniyle ilgili bir belirsizlik vardır. Yıkanırken aniden Fradubio girer: "Alt kısımları biçimsizdi, canavarımsıydı / Göremeyeceğim şekilde suda gizlenmişti / Fakat daha pis ve tiksindirici gibiydi / Erkeklerin inandığı kadın bedeninin şeklinden" (I.ii.41). Bu, sonuca götürülmemiş bir ifadedir, ama Duessa maskesinden sıyrılınca şair kendi sesiyle konuşur: "Gövdesinin alt kısmı, hemcinslerinin yüz karası, / Erdemli Esin perimin utançtan kızarmadan yazamayacağı" (viii.48). Şair, penisi en ahlâksız kadın şeytana yakıştırır gibidir. Modern bir İngiliz kadın, Londra'daki bir ruh çağırma seansında bir kadın medyumla birlikte çıplak oturdukları sırada, buzdan "hayalet bir penis"in medyumun cinsel organlarından çıkarak, aralarından geçip, kendisine girdiğini bildirmişti.

Christabel, ertesi sabah "kesinlikle günah işledim" diyerek yatağından kalkar. Hiçbir şey hatırlamamaktadır ama cadı içine, bedenine ve zihnine girmiş olduğu için, masumiyetini yitirdiğine dair güçlü bir duygu içindedir. Kızlığı bozulmuş genç kız utanç içinde gözyaşı dökerken, Geraldine, zafer kazanmış tecavüzcü olarak tatmin olmuş bir erkek gibi uyumaktadır. Christabel, düşmüş insanlığın ta kendisidir. Gözleri açıktır. Çıplak ve doğa karşısında savunmasız olduğumuzu bilir. Doğa anaya dair tüm yanılsamaların sonuna gelinmiştir. Ensest ve yamyamlık, aile romansı içinde

erkeğin aşk yapmasına benzer. Christabel, Esin perisi'nden gebe kalmıştır, korku ve ıstırapla dolu bir yükü taşımak zorundadır. "Korkunun tahayyülü, dokunuş ve acı": Onun cinsel anlamda çarmıha gerilişi, sado-mazoşist esaretin bir temsilidir. Onun yaraları, vampirin ısırığından ya da sapkınca bir nüfuz etmeden kaynaklanabilir. Orta çağda bir araya gelen cadıların ritüellerinde, Şeytan, çatal uçlu penisini tebaasından olanların her iki deliğine de pervasızca sokar. Eski çağlara ait doğa tapınçlarının oluşum aşamasında, kırbaçlama ya da iğdiş etme yöntemiyle olsun, beden daima istismar edilmiştir. *Christabel*'deki paganca tezahürde, daemon, Dionysosca acı-zevk karışımı bir orgiastik coşkuyla geri döner. Vampir ve şiir, canavarlığın yırtıcı coşkusudur.

Geraldine'in daemonik saldırganlığı bakışında yatar. Vampirlerin delen, içe işleyen, derine giren fallik gözleri vardır. Holdeki şöminenin ateşi parıldar, "Ve Christabel hanımın gözlerini gördü, / Ve sonrasında başka bir şey görmedi." Ele geçirilir, boyun eğer. Geraldine, yatak odasında gücünün doruğundayken, boyunun "yüceliğince" dikilir, anne-ruha boyun eğdirişiyle, Christabel'in teslimiyeti ve diz çökmesiyle ve onun kanına çevirdiği şarapla ateşlenen bir dikilme. Bu vampir gözünün dolunayıdır: "Onun çekici iri gözlerinde parıltılar yanar." Bloom, Gemici ile ilgili görüşünü Geraldine için de tekrarlar: O, "bir hipnozcu ve büyücüdür."[15] Christabel'in baştan çıkarılması cinsel anlamda bir hipnozdur. Freud, hipnozun "körü körüne itaati"nin, "libidonun hipnozcunun kişiliğine bilinçdışı bağlanmasından" geldiğini söyler.[16] Demek ki, Christabel kendi bekâretinin bozulmasın tinsel olarak katılır.

Christabel'deki hipnoz teması, Hawthorne'un *The Blithedale Romance*'indeki büyülenmede bir kez daha gerçekleşir. Priscilla ile iradeli Zenobia arasındaki lezbiyen gerilim, Christabel ile Geraldine'in ilişkisinden gelir:

> Kız henüz kıpırdamamıştı. İri, kahverengi, melankolik gözlerini Zenobia'ya, - sadece Zenobia'ya!- dikmiş, kapının yanında duruyordu – görünüşe göre, gözü odada parlak, açık tenli, gül pembesi güzel kadından başka bir şey görmüyordu. Tanık olduğum en tuhaf bakıştı o, uzun süre bir sır ve ömür boyu bir hatıra olarak kalacak bir bakış... Ellerini birleştirmiş, huşuyla Zenobia'nın yüzüne bakarak dizlerinin üstüne çöktü. Umduğu sıcak karşılamayı bulamayınca başı önüne düştü.[17]

"Ve sonrasında başka bir şey görmedi." Başka her şeyi karartan bakış; diz çöküş ve tahakküm ve itaat: Hawthorne'un dekadan erotizmi Coleridge'e bir saygı duruşudur. Poe da acımasız Ligeia ve çok dişli Berenice, fallik sabitleyici ve mezardan dönen hayalet şeklinde Geraldine'i yeniden canlandırır. Ve Coleridge'in lezbiyen çifti, Hawtorne aracılığıyla Henry Ja-

mes'in Perseus'un Andromeda'yı sahili tutmuş feminist vampir sürüsünün elinden kurtardığı eseri *The Bostonians*'a geçerek nihayete erer.

Coleridge'in mistik şiirlerinin fallik optiği, görüntü ile dil arasındaki *The Ancient Mariner*'i sakatlamış olan savaştan doğar. Shelley'nin cinselliğe bakışında, tehdit hissi uyandıran kadın gözleri, bereketli doğanın her yerde hazır nazırlığına ve kadir-i mutlaklığına işaret eder. Daemonik, erkeği taşa çevirir. Jane Harrison, Gorgon'u "Vücut bulmuş Kem Göz" olarak tanımlar: "Canavar, vahşi yaban domuzu dişleriyle ya da yılanlarla donatılmış olsa da, asıl gözüyle katleder, gözüyle *efsunlar*."[18] Efsunlanma, sanatın, aşkın ve siyasetin kara büyüsüdür. Kenneth Burke'ye göre, "Coleridge'in 'Mistik Şiirlerinde' var olan efsunlanma teması ikircikli güç üzerinedir. Sanki, bütünüyle 'olumlu' anlamdan, bütünüyle 'olumsuz' anlama uzanan çeşitlilikteki büyülenmenin şiirsel bir kavramlar sözlüğünü oluşturur."[19] Efsunlanma ikirciklidir, çünkü aşk ikirciklidir. Latince "efsunlamak, büyülemek, tılsımlamak" anlamlarına gelen *fascinare* sözcüğü, sövgü gibi "kötü söz söylemek" anlamındaki Yunanca *baskainen* kelimesiyle ilintilidir, ama Yunanca kelime "efsun ya da nazar (kem göz) yoluyla büyülemek" anlamına da gelir. *Fascinare* ve *baskainein* sözcükleri, "dile getirmek" anlamına gelen, konuşmaya dair kavramlar olan Latince'de *farari* ve Yunanca'da *phaskin* sözcükleriyle aynı kökene sahiptir. Christabel'in yanında yatarken Geraldine dile gelir: "Bu göğse dokunuşta bir efsun ortaya çıktı / Senin konuşmanın hâkimi olan, Christabel!" Ertesi gün Christabel çektiği acıyı anlatamaz ya da yardım isteyemez. Nazar ve efsunlu sözler, kurbanı konuşma yetisinden mahrum bırakan, tarihi tersine çevirerek onu hayvanlar âlemine geri götüren daemonik bir sihirdir. Bu yüzden Kirke'nin en amansız işkencesi, Odysseus'un adamlarını dilsiz kılmak olmuştu. Keskin zekâlar, domuzlarda yalnızca hırıltılar çıkarır. *Christabel*'in kadın kahramanı dilsizliğe sürüklenir. Onun "korku görüntüsü" dili yok eder.

Vampirin afsunlama gücü, yılanın, gözlerini avının üzerine dikerek onu hareketsiz kılma konusunda sahip olduğu efsanevî yeteneğinden türer. Hayvanı olduğu yerde donduran korkuyla, kişiyi vampirin bakışları altında felç eden korku tıpatıp aynıdır. Biyolojinin acımasız hiyerarşisinin bir türümüdür. Taşa çeviren Gorgon ve baştan çıkaran vampir, *âni bir hiyerarşik güç gösterisi* ile amaçlarına ulaşır. Penis iktidarı denen şey, cinselliğin daemonikliğinin yarattığı korkuyla başa çıkabilmek için erkeklerin birbirlerine anlattıkları toplumsal yalanlardan biridir. Kadının sömürebiliciliği ve felç ediciliği, kadın fizyolojisinin örtük vampirizminin bir parçasıdır. Femme fatale arketipi, tarih öncesinde ortaya çıkmıştır ve sonsuza dek yaşayacaktır.

Vampirin otoritesi, bir karizma biçimidir, liderin izleyicilerinin irade-

sini iptal ve onları liderin kişisel hedefleri için kendilerini feda etmeye ikna edebilmesini sağlayan güçtür. Hitler'in kitleleri kadınsı diye tanımladığına dikkat çekmiştik. Zihinlere nüfuz etme ve ulusun aklını tek bir amaç üzerinde odaklama, cinsel anlamda baştan çıkarmanın bir biçimidir. Politika ve tiyatro kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasından çok uzun zaman önce birbirleriyle iç içe geçmiş ilişkiler kurmuşlardı. Sahne hâkimiyetine sahip olan bir oyuncu bir otorite kurar seyirciyi hükmü altına alır. "Büyüleyici" bir hatip, gerçekten bir büyü icra eder. İzleyicinin ilgisini "esir alır." İzleyiciler "büyülenmiş" ya da "bağlanmış"tır. Her iki durumda da, herkesin nefesini tutmuş olduğu, "öylesine sessizdi ki, yere iğne düşse sesi duyulurdu" denilebilecek bir atmosferde izleyiciler âdeta tutsak alınmıştır. Cinsellik ve iktidar metaforlarına siyasal ve sanatsal etkinliklerde bolca rastlanır. Konuşmacı, göz temas düzlemini tahakkümü altına alır. Tüm gözler hipnotize olmuşçasına onun üzerinde odaklanmıştır. İzleyici topluluğu, daemonun kadim ayrıcalıkları olan *hareketsizlik* ve *sessizliğe* itilir. Oyuncu ve kurgu, isyankâr bedene buyun eğdirerek ve zihni ruhun yönettiği tek bir odak noktasına sabitleyerek, izleyici üzerinde çalışır. Büyülenme, *sakinleştiricidir*, İhtiyar Gemici'nin, denizin ortasında doğa-vampiri gördüğündeki erotik edilgenlik durumu. Görüntü, sessizlik, iğdiş etme. Coleridge'in mistik şiirlerinin cinsel merkezine yaklaşıyoruz.

Büyülenme, *Christabel*'in hem teması hem çıkış noktasıdır. I. Bölüm, Christabel hâlâ Geraldine'in kollarındayken biter. Bu sahnenin Coleridge'in vizyonunun bütünselliğin gösterdiğini ve şiirin kabataslağında üç bölüm daha öngörülmesi gibi ikinci bölümün üç yıl sonra yazılmasının da şairin zaten ortaya koymuş olduğu şeyden kapıldığı korkudan kaynaklandığını ileri süreceğim. Coleridge, ne kadar çabalasa da daemonik destanını kefaret ve kurtuluşa dair bir Hıristiyan ibret kıssasına dönüştüremediği içindir ki Christabel tamamlanmamış olarak kaldı. Hattâ II. Bölüm, Christabel'in babasının onu terk etmesiyle ve aldatıcı Geraldine'in tarafına geçmesiyle kapanır. Coleridge'in bilinci, erdemin galip gelmesi arzusuyla yanıp tutuşsa da, bilinçdışı, şeytanın her şeyden daha eski olduğu ve her zaman yaşamaya devam edeceği savıyla ona karşılık verir. I. Bölüm Christabel ile ilgili şu sözlerle kapanır: "Bellediği bir şey varsa, o da sevinçte ve kederde, / Azizlerin yardıma koşacaklarıydı, çağrıldıklarında: / Çünkü masmavi gök eksik değildi hepsine kol kanat germede!" Dinsel yorumlar, bu dizelerdeki korkunç ironiyi fark etmemiştir. Coleridge'in tanrısal güçleri çağırmasının felâketle sonuçlandığına tanık olmuştuk. Christabel'in çektiği ıstırap, Blake'in, sömürülen baca temizleyicisi çocuklarının rasyonalize edilmesinin yarattığı dokunaklılıktan kaynaklanır. O, *The Faerie Queene*'in, kadınlıklarıyla felâketi davet eden tecavüz kurbanlarını ya da Sade'ın *Justine* ya da *Good Contact Well Chastised*'ın (orijinal adıyla *Er-*

demin Felâketleri) kadın kahramanını hatırlatır. İyilik, aslında bir şehvet gıdıklamasıdır ve vampirin saldırısını kışkırtır. Paganizm, Hıristiyan erdemin bâkir yüreğinde kendine taht kurar.

I. Bölüm'den, ikinciye geçiş uyumsuzdur. Kötücül düşçülükten kaba güldürüye geçeriz. Şiir tekdüzeleşir. Tespih çekip çanlar çalan bir sürü önemsiz kişi görünüp kaybolur. Şairin Birinci Bölümde horul horul uyuyorken bıraktığı Christabel'in babası Sir Leoline ile yeniden karşılaşırız. Akademisyenler, mistik yoğunluğun birden kaybolduğunu fark etmiş olsalar da, bu konu üzerinde derinlemesine incelemelerde bulunmamış ya da bir açıklama getirememişlerdir. Örneğin, Humphrey House'a göre, "İki bölüm birbirinden öyle farklı ki, aynı şiirin parçaları olduğunu düşünmek neredeyse imkânsız."[20] Eleştirimi, II. Bölümde iki iyi kısım olduğunu belirterek değiştiriyorum. Birincisi, Geraldine ile Christabel'in yatak odasında birlikte uyandıkları kısım (360-86), diğeriyse şair Bracy'nin düşünde, "parlak, yeşil bir yılanı" kumrunun boğazına sarılırken gördüğü kısımdır (547-56). Oysa her iki kısım da I. Bölüm'deki cinsel birleşmeye bir yakarıştır. Diğer bir deyişle, II. Bölüm yetkinliğini, I. Bölüm'den daemonik bulaşıcı bir hastalık gibi yayılan kötülüğe borçludur.

I. Bölüm niçin bu kadar güçlüdür? Şiirin önemi, Geraldine'in baştan çıkarıcı bir vampir olmasıyla ilgilidir. Üstün güçlerle donatılmış bir kadın persona şiirin esin kaynağıdır. Şiirdeki her şey Geraldine'e itaat eder. Coleridge, bir güneş kral gibi çevresine donuk, ruhanî bir ihtişam yayan Geraldine'in etrafındaki görkemli aurayı yaratabilmek adına, karakter, zaman ve uzamla dilediği gibi oynar. *Christabel*, şaşaalı bir gösteri tekniğiyle yazılmış arkaik bir ritüeldir. İnsanoğlu krizdeyken tanrı alçalırken, daemon bereketli toprak yatağından kalkar. Heteroseksüellik yenilmiş, annelik zayıf düşmüş, erkeklik çürümeye terk edilmiş, babanın zırhı, paslı, eski bir eşya gibi bir kenara atılmıştır. Sanat görebilir, ancak eyleme geçemez, tıpkı şairin diğerlerini uyardığı ama inandıramadığı gibi. Baba, Kral Lear misali bir sadakatsizlik örneği vererek kızını reddeder.

Christabel'in dünyası baş aşağı gitmiş kıyamete hazırdır. Bu boşlukta birden beliriveren, inanılmaz güzelliği ve huzursuz erkeksiliğiyle lezbiyen vampirdir. *Beğendiğiniz Gibi*'de olduğu gibi, *Christabel*'deki temel izlek, *rebis* ya da hermafrodit deneyimin kristalleşmesi anlamına gelen simyevî bir deneydir. Şiir, kızıştırılmış ruhun imbiğidir. Enerji serbest bırakılır ve yeniden kazanılır. Vampirler vampirleri doğurur: Christabel, daemonik olanla aydınlanmış, genetik değişime maruz kalmıştır. Büyülenme, tutsak etme, sahiplenme ve deforme ederek yüceltim.

Christabel, yüksek sesle hayâl kuran Coleridge'ten başkası değildir. Kathleen Coburn, Coleridge'in şiirini, "fazlasıyla yaşadıklarının izini taşıdığı" düşüncesiyle yarım bıraktığı görüşündedir. Geralidine'in gelişimi-

ni, şairin, "hiç de hoş olmayan kadınlar tarafından sıklıkla kovalandığını" gördüğü kâbuslarına bağlar: "Geraldine, Coleridge'in rüyalarına giren kötülüktür."[21] İşte şairin defterlerinden alınmış bu türden iki rüya:

> sağ gözümü yakalamış & çekip çıkarmaya çalışan bir Kadının çok korkunç Rüyası – koluna sımsıkı yapışmışım - dehşet verici bir duygu – çığlığımı işiten Wordsworth bana yüksek sesle bağırdı –
>
> Soluğunu yüzüme üfleyerek bana utanç verici bir hastalık bulaştırsın diye & beni öpmek istediğini sandığım ürkütücü solgun bir kadın tarafından kovalanıyordum.
>
> & yine kendisine doğru koşmaya mecbur edildiğim, solgun, belirsiz, bir duman gibi ortaya çıkan & devasa Yükseklikte bir kadın şeklinin düşünü gördüm.–.[22]

Coleridge, bazıları erkekler tarafından gerçekleştirilen birçok cinsel saldırı rüyası kaydetmiştir. Bir tanesinde, "üzerime atlayan ve hayalarını buran" bir adam hissetmiştir. Bostetter, Geraldine ile Norman Fruman'ın cüssesini "boylu poslu" ve "mağrur" Geraldine'ininkiyle bağdaştırdığı Coleridge'in kâbus kadını arasında bir benzerlik bulur.[23] Düşlerinde Coleridge'i kovalayan mütehakkim figür Geraldine ise, bundan şairin kendisini bir ölçüde Christabel ile özdeşleştirdiği sonucunu çıkarmamız mantıklı olur. Coburn, Christabel'in, "Önemli ölçüde, Coleridge'in karakterinin bir yanını" temsil ettiği görüşündedir. Ne var ki, mistik şiirleri yorumlamakta bu kadar sonuç alıcı olabilecek bütün bu sezgiler, cinsel olarak sorunsalın içine nüfuz edemeden çevresinde dolanır şekilde, geliştirilmeden bırakılmıştır.

Christabel, edebiyat tarihindeki en muhteşem transseksüel öz-dönüşümlerden birini gerçekleştirir. *The Ancient Mariner*'deki kadınsı erkek kahramanın trajedisi, onun karmaşık özdeşleşme sürecinin aşırı duygusallığa evrilmesinden ileri gelir. Oysa *Christabel*'de, kadın kahramanın erkeksiliğinden eser yoktur, cinsiyet artık tamamen kadındır. Christabel, daemonik olanın büyüye mahkûm ettiği şair Coleridge'ten başkası değildir. Şiir, on dokuzuncu yüzyıla özgü aykırı bir geleneğin ilk adımıdır. Cinsel anlamda gideceği yolu belirsiz olan şairin kurduğu sahnede yaşananlar, yoğun bir lezbiyen erotizmidir. Onun arzusu, hayâl gücü kuvvetli olan cinsiyetin cüretkârca tahrifiyle, ilişkide pasif olan tarafla özdeşleşmektir. Balzac'ın Byron üslubunu (dolayısıyla Coleridgevari olan) yansıtan *Altın Gözlü Kız* bu temanın ilk Fransız versiyonudur. Arkasından Baudelaire'in *Delphine and Hippolyte* adlı eseriyle birlikte Swinburne'ün *Anactoria* ve Verlaine'in ve Pierre Louÿs'ün Saphovari pastoral şiirleri gelir. *Christabel*, pagan tarzı yozlaşmaya teslim olmanın ritüelidir. Onun kadın kahramanı büyülenmiş, ahlâken mest olmuştur, karşı konulmaz bir gücün etki-

sinden kaçamayacak denli zayıf düşmüştür. *The Ancient Mariner*'deki deniz cadısının daha gelişkin bir biçimi olan vampir Geraldine, Coleridge'in ruhsal ve edebî yaşantısında belirleyici bir role sahiptir. O, ikinci kez dünyaya gelişiyle Wordsworth'ü inzivaya çeken acımasız doğa anadır. Coleridge'i kurtarmaktan daha fazlasını yapacak, ve onu, Wordsworth'ün onun geceyi bölen çığlıklarını duyamayacağı yerin altındaki mekânına taşıyacaktır.

Şiirdeki ipuçları Coleridge'in Christabel ile özdeşleşmesini doğrular niteliktedir. Sir Leoline'in, Christabel adındaki kumrusunun düşleri ormanda yitmiştir, "parlak, yeşil bir yılan / dolanmış kanatlarına ve boynuna": "Kumruyla birlikte inip kalkıyor, hareket ediyor, / Boynunu şişiriyordu, diğeri şişirdikçe!" Saat on ikiyi vurduğunda uyanır. Christabel'in zifaf gecesinin saati gelmişti: Bir arada kapatılmış olan kumru ve yılan, acı ve esrimenin yarattığı kasılmalarla inip kalkıyor, kıpırdanıyor ve şişiyordu. Coleridge, melez imgesine doğru karşı konulmaz bir çekimin etkisi altındadır. "Dejection" (1802) adlı şiirinde şöyle seslenir: "İşte, engerek misali düşünceler dolanır başımda, / Gerçekliğin karanlık düşü!" Onun afyon bağımlılığı, kendi ifadesine göre, "bir kartalın kanatlarına ve gövdesine dolanan bir yılan gibi, düşünsel gücümü çepeçevre kuşatan acılardan kaçmanın" bir yoludur. Bir yılanın pençesindeki kuş metaforu şairi ele geçirmiştir. İnsan bedeni ölümlülüğün prangasını taşırken, imgelem yılanın soktuğu, kanadı kırık kuştur. İnsan, cinselliğin ve doğanın prangalarını sürükler.

Geraldine, babasına tecavüzü anlatmasını önlemek için Christabel'i büyüler. Bu ayrıntı, konuşmaması için dili kesilen bir tecavüz kurbanı olan Philomela'nın hikâyesini anıştırır. Coleridge, "The Nightingale"de (1798) ona değinir. Christabel'in tek söyleyebildiği, "güçlü tılsımlı sözcüklerin etkisi altında olduğudur." Hermafrodit eşi, "onun söyleminin efendisidir." Christabel, eşcinsel bir komplocu tarafından tuzağa düşürülen ve konuşma yetisini yitiren Melville'in Billy Budd'ına benzer. Konuşabilmek için mücadele veren Christabel, gelecekteki Coleridge'tir. Onun çabası da hiçbir zaman sonuç vermeyecek, beyhude bir çaba olarak kalacaktır. Günümüz standartlarına göre değerlendirdiğimizde, eserlerinin geniş bir alanı kapsadığını söyleyebiliriz. Yine de öldüğünde, başkalarınınki de dâhil olmak üzere büyük umutların yükünü taşıyordu. En önemli eserini elinden kaçırmıştı. Şiiri ona bölük pörçük parçalar halinde geliyordu. "Kubla Khan" için getirmiş olduğu hiç de ihtiyacımız olmayan açıklama yanıltıcıdır. Coleridge, yaşamının son günlerinde defterine şöyle yazmıştır: "En eski hatıralarımda, içinde Metanete yer olmayan Gücü tanıyorum – zayıflığa dair bir hisle birlikte, ortalama güçten daha fazla kavrayış ve deneyim." Hazzlit onun hakkında, "Yüzünün dümeni ve istemin dizini burnu,

ufak ve narindi, önemsizdi – yaptığı onca şey gibi.[24] Coleridge, "*narin*, erkeksi olmayan bir yüzü" olduğunu düşünürdü: "Yüzümdeki bu ziyadesiyle zayıflık, güçsüzlük daima bana acı vermiştir." Caryle, onunla ilk karşılaşmalarından sonra, "Onun en büyük günahı, iradesizliğidir. Onda kararlılık namına bir şey yoktu" diyecektir.

Christabel dilsizliği Coleridge'in iradesizliğidir. Onun kısa kestiği sözleri, Lewis Carroll'un, asla çocukların değil yetişkinlerin meydan okuyucu varlığı karşısında kapıldığı kekemeliğidir. Carroll, *Alice*'te kendisini, adı, Charles Dodgsan'ın kendi soyadını telaffuz ettiği gibi söylenen, toprağa bağımlı Dodo kuşu olarak betimler. Christabel'in konuşma yetisini yitirmesi, Coleridge'in kekemeliğidir. Bu durum şiirde, şairin kendi şiirini tamamlamasındaki yetersizliği temsil eder. Christabel'i etkileyen tılsım, Coleridge'e de etki eder. Bu, onun dile karşı verdiği mücadelede, dilin ihanetinden duyduğu korku ve umutsuzca dile yabancılaşması anlamına gelir. Söylemsizlik, sanki şiire yayılacak ve onu engelleyecek kara bir leke gibi durur. Coleridge, dili kesilen Philomela'ya dönüşme riskini taşır. Öp, ama tek bir söz söyleme. Karanlık leke, sözcüklerin bir araya gelemediği tehlikeli bir tasavvurdur. O, bebeklerin başlarındaki yumuşak ve hassas dokunun tılsımlı hâlesidir. Aklıma, Rod Serling'in, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın ilk senaryo metninde yer alan, yatak odasının duvarındaki delikten, başka bir boyuta geçen bir çocuğun hikâyesinin anlatıldığı "Kayıp Küçük Kız" ("*Little Girl Lost*") geliyor. Yatak odasının egemenliğindeki *Christabel*'de yaşanan sözsüzlük, Coleridge'in şiirinin varlıksızlığa dönüştüğü ıssız bölgedir. *Christabel*'in vampir Esin perisi bir Sfenks, Yunan'ın "Boğazlayanıdır." O, şairin çözemeyeceği bilmecedir. O, tasavvurun karşılığında sözü alıp götürür. Geraldine, yılanların anasıdır. Bahçedeki yılan, takdis edilmiş, mâsum bedeni yutan, nazik ve çatal dilli bir yılandır.

Öyleyse, Christabel olarak Coleridge, bir erkek olarak tanımlayamayacağımız, dilsiz, kadınsı bir kahramandır. O, "The Eolian Harp"te, "kendisini kısmen âşığına sunan, nazlı bir hanım" ya da "Kubla Khan"da "demon-âşığı için dövünen bir kadın"dır. Vampirin kollarındaki Christabel, daemonik doğanın sadistçe çaldığı bir lirdir. Yine de onun müziği sessizliktir. Doğanın hikâyesi anlatılamaz, çünkü o daima kendisini seven kalbe ihanet edecektir. Karada ve denizde: *The Ancient Mariner*'deki zorlama anlatı, Christabel'in dilsizliğinin eski ve daha kısa bir versiyonudur. Gemici, Christabel'i sessizliğe gömen muammayı fazla sözle çözmek ister. *Christabel* (I. Bölüm) derin bir şiirdir. O, *The Ancient Mariner*'in duygusallığıyla bozulmamıştır, onun dili ağırbaşlıdır. Neden? Düğün davetlisi *The Ancient Mariner*'deki eşiği geçemez, çünkü o hâlâ erkektir. Evlilik gerçekleşebilir, ancak o bunu göremeyecektir. *Christabel*'deki girişte ge-

dikler açılmıştır, şair cinsiyetini çıkarıp attığı için evlilik gerçekleşebilir. O, kadın kahramanın içinde kaybolur ve onun düşüncelerini dile getirecek olan Esin perisiyle evlenir. Geraldine bir vantrologtur. Şiiri o yazarken, Christabel acı çeker. Cinsel anlamda kendisini en fazla aşağıladığı an, şiirsel anlamda en güçlü olduğu andır. Sanat kendisini bozarak, farklı biçimlerde yücelir.

Aşırı uçlar *Christabel*'de birleşir: Ahlâksızlık ve erdem, erkek ve kadın, doğa ve toplum. Hepsi daemonın tahakkümündedir. Burada artık Gemici 'nin kendine acımasından eser yoktur sadece ahlâkî, duygusal ve cinsel aşırılık vardır. *Christabel*, aşırılığın kusursuz bir örneğidir. O, kutsal olmayan evlilik, yatak odasıysa, şairin Esin perisi tarafından çıkartıldığı dağın en tepesidir. "To William Wordsworth"de olduğu gibi, bir tezahür, uç bir deneyimdir. Geraldine şiirsel istem, katıksız ilkel id'tir. "Kubla Khan"dakine benzer biçimde, kehânetin muhatapları tabuların cenderesinde sıkışıp kalmıştır. Christabel acı çekip, içine kapanır. Dokunulan, dokunan, dokunulmaz. Daemonik olan tarafından seçilen Christabel ırzına geçilerek yaratılandır. Kılık değiştirmiş Clodius gibi, Coleridge de eski çağların gizemine dokunur. Paganizm kültüre geri döner. Irza tecavüz tarihte yeni bir dönemi başlatır. *Christabel*, Yeats'in "Leda ve Kuğu" ("Leda and the Swan") şiirinin esin kaynaklarından biridir. Geraldine, sersemleten, ırza geçen ve terk eden gaddar tanrıdır.

Şiirin Hıristiyan teması tamamen yanlış okunmuştur. Christabel, daemoniğin durmadan yenilgiye uğrattığı umutlu ahlâkçı Hıristiyan Coleridge'ten başkası değildir. Christabel/Coleridge asla köleliğinden kurtulamayacaktır. *Christabel*'de Hıristiyanlık, kitonyenin dönüşüyle ilga edilir. I. Bölüm'ün sonundaki "sevgi ve cömertlik", Hıristiyan Coleridge'in mezar taşı yazıtıdır. Erdem sadece Sadecı sapkın ihlalleri çoğaltmak için çağrılır. Aşılmak üzere çizilmiş sınırlar, tecavüzü daha tutkulu ve şeytanî hale getirir. Güzel İsa Christabel, her insanın doğduğu ve gömüldüğü soğuk ve yaşlı bağırda, doğa ananın zalim çirkinliğinde kendi felâketiyle karşılaşır.

Christabel, Coleridge'in hermafrodit tanrıyı, puslu bir cam yerine net bir biçimde karşısında gördüğü cinsel bir kıyametttir. Geraldine'in etkisi altına girmesiyle onu, şiirin II. Bölüm'ündeki felâketlerin sorumlusu olan otokrat bir tirana dönüştürür. O, psiko-ikonacılık olarak adlandırdığım ilkeyi yerine getirir: Bu ilke, esinini, deneysellik ve tezahür olarak karşımıza çıkan, ikonik ve karizmatik personadan alan edebî metinlere damgasını vurur. Figürün zihinsel enerjisi öylesine yoğundur ki, diğer karakterler yaratıcı enerjilerini kaybetmiş ve geri plana itilmişlerdir. Örneğin, Sir Leoline bir karikatür ya da dekorun bir parçasından öte bir şey değildir. Psiko-ikonacılık, Mısır'ın tarihî kayıt düşme metoduna uygun olarak tasarladığı duvar resimlerine benzer. Bu resimlerde hiyerarşik anlamda merkeze

yerleştirilen figür, daha az ölümsüz olanlardan üç kere daha büyük tasvir edilir. Psiko-ikonacılık, kişiliğin Batı tarzı saplantılı ritüelleştirmenin bir sonucudur. Spenser'in bir Amazon olan Belphoebe'si ikonastiktir. Onun temsiliyeti, şaşırtıcı bir biçimde çevresindeki diğer kişilerle arasındaki orantısızlığı açığa çıkarır ve aynı zamanda bu karakterle girdiği dramatik etkileşim aykırı ve mesafelidir. Psiko-ikonacılık, Rosalind ve onun *Beğendiğiniz Gibi*'da hayranları arasındaki eşitsizliği ve Woolf'un transseksüel Orlando'sunun parçalı karakterini açıklar. Hermafrodit tasavvurların kendine özgü bir dünyası vardır. Onlar, kendi metinlerinin vampirleridir.

Geraldine, sanatın en büyük erdişilerinden biridir. İncelikli kadınca bir güzelliğe ama bir erkek ruhuna sahiptir. Pamuk Prenses'teki narsisist cadı kraliçe, masallardaki öz annenin baskılandırılmış olumsuzlanmasının bir yansıması olan kötü kalpli üvey annedir. Christabel, babasının Geraldine ile yakınlaşmasını, dul babasının yeni eşini kabul etmek istemeyen bir çocuğun tepkisiyle karşılar. Şiirdeki lezbiyenlik, Bloom'un *Pamuk* Prenses'te anne-kız arasındaki bir ensest olarak değerlendirdiği aile romansıyla paralellik gösterir. Üç kere izlediğim Walt Disney'in *Pamuk Prenses*'i, bende, Christabel'in Shelley üzerinde bıraktığı benzer şaşırtıcı etkiyi bırakmıştı. Cadı kraliçe, Hıristiyanlığın ahlâkî evrenin tümüyle dışındadır. O, kötü kalpli doğa ananın Hıristiyanlık öncesi biçimini temsil eder.

Christabel'deki pagan imgeciliği, Musevi-Hıristiyan dünyaya karşı zafer kazanır. Bu yüzden Geraldine'in tek modern benzerlerinin ancak saldırgan göz makinemiz olan sinemada görülebilmesi anlaşılır bir şeydir. *Morocco*'da Marlene Dietrich, *Orphée* ve *Les Dames du Bois de Boulogne*'de Maria Casarés, *Boynuzlu Genç Adam* [Young Man with a Horn]'da Lauren Bacall, *Les Biches*'te Stéphane Audran: Zarafet, incelmişlik, soğukkanlılık ve buz gibi bir lezbiyen irade. Vampirin gözü zamana ve mekâna nüfuz eder. *Christabel*'deki röntgencilik, *The Faerie Queene*'deki gibi, Batı sanatında var olan ama inkârdan gelinen röntgenciliği yansıtır. I. Bölüm'ün sonunda, Geraldine'in bakış açısından yeniden gördüğümüz şekilde vampir, her şeyi görmektedir ve en kötüsü, yenilgiye uğrattığı anneye öz kızının ırzına geçilişini seyrettirir. Gecenin ormanında daemonik doğanın binlerce aç gözü beklemektedir.

Christabel, Batılı cinsellik ve güç hakkında pornografik bir kıssadır. O, İngiliz *Faust*'udur. Tahakküm ve ayartma, Batılı bilmenin merkezinde yer alır. Coleridge'in kendini kurban eden erkek kadın-kahramanları, Poe ve Dostoyevski'den, dilsiz Christabel'in gülünç bir çeşitlemesi olan Kafka'nın çarmıha gerilmiş hamamböceğine kadar uzanır. Christabel'deki kızlık bozma, Wordsworth'ün soyulmasıdır, mutlu tarlalarının çiçekleri alttaki doğanın acımasız kitonyen derinliklerini ortaya çıkarmak üzere yo-

lunmuştur. *Christabel*, aşkta ve şiirdeki çelişki, düşmanlık ve belirsizliği gösterir. Duygulanımın liberal idealleştiricilerinin ağzının payını verir. Coleridge'in bu şiiri "bitirmek" için ömür boyu beslediği arzu yanlış anlaşılmıştır. Şiire yaptığı eklemeler, *The Ancient Mariner*'in, şairin sayfaların kenarına karaladığı sıkıntılı ruh halini yansıtan notları gibi, kendini geçersizleştiren dil sürçmeleridir. Bunlar, şiirin vampirin despotik bir çekiciliğe ve doğaüstü bir özgüvene sahip olduğu, otantik ilhamından lüzumsuz sapmalardır. Geraldine, arkaik gecenin daemonik ruhudur, Coleridge'in orijinal ve hakiki anlayışında, onun gücünün başlangıcı ve sonu yoktur.

13
Hız ve Mekân
Byron

İngiliz Romantik şairlerinin ikinci kuşağı birincisinin başarılarım miras aldı. Byron, Shelley ve Keats, Wordsworth ile Coleridge'in şiirlerini okuyup özümsediler ve onlara yeni bir biçim verdiler. Bu genç adamlar, mahvolmaya yazgılı Romantik sanatçı mitini yarattı. Üçü de sürgüne gidip pagan İtalya ve Yunanistan'da genç yaşta öldüler. Tanıtım ve moda onları Avrupa yüksek sosyetesinin cinsel kahramanları haline getirdi: Blake, Wordsworth ile Coleridge'in olmadığı şekilde, gerçek hayattaki cinsel personalar idiler. Byron, Shelley ve Keats'ın şiirleri, öz tanımlamanın teatral jestleriydi. İlk Romantik kuşak, ikincisinin içine dalıp bazen de boğulacağı psişik enerjiyi açığa çıkarmıştı. Özgürlüğü kazanmak bir dertse, özgürlüğü yaşatmak da bir başka dertti. Byron, Shelley ve Keats'in erken ölümleri Romantik ve liberal dünya görüşü içindeki dayanılmaz gerilimi gösterir. Blake ile Wordsworth kişiliksiz bir kimlik istemişlerdi: Oysaşahsiyet nihaî Batılı gerçekliktir. Byron, Shelley ve Keats, gerek kendi gerek başkalarının kişilikleriyle bir sevgi-nefret ilişkisi içindeydiler.

Lord Byron, Romantik ensesti sarsıcı bir aleniliğe sokar. *Manfred*'i (1817), Goethe'nin *Faust*'u ile Wordsworth'ün *Tintern Abbey*'inin ortak dölü olarak görüyorum. Byron'ın tutkulu kahramanı, gizemli bir suçun vicdan azabıyla kıvranmaktadır. Gözleri, yüzü ve sesiyle kendi ikizi olan ölmüş kızkardeşi Astarte'yi saplantı haline getirmiştir. Byron, cinsel suçluluktan haz alır. Yasak aşk, kahramanlarını insanüstü kılar. Her türlü toplumsal ilişkiyi reddeden Manfred'in aradığı tek şey, cinsel olarak dönüşmüş bir biçimdeki kendisidir. Wordsworth'ün kızkardeşi onun cinsellikten arınık kendi başına kalmasına izin verir, oysa Astarte (Fenikeli Aşk Tanrıçası) Manfred'i cinselliğin baş dönmesine doğru ayartır.

Manfred'de, kızkardeş-ruh, *Tintern Abbey*'de maddeleşmiş olduğu tam aynı noktada belirir. Astarte, Manfred'in kulesinde, onun yüreğine bakarken kendi yüreğinin "pörsüyüp gitmesi" ile can vermiştir. Mezarı yoktur. Ne olmuştur? Astarte nerededir? Manfred'in Batılı bilgi şehveti, aynı Faust'un Gretchen'e yaptığı gibi, kızkardeşini yok etmiştir. Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi'nin* doruğunda, kilitli tavanarası odasında çiftin her biri, yani adam ile portresi birbiriyle yüzleştiğinde, bu sah-

neyi yeniden canlandırır. Adam ölü bulunur, iğrenç biçimde "pörsümüştür" – Byron'ın kullandığı aynı kelime.[1] Astarte, sanki bir aynaymış gibi kardeşinin yüreğine bakmakla, daemonik narsisizmden ölür. Erkek ve kız kardeşler Batılı kimliğin sınırını çiğner ve kişiliklerini değiş tokuş ederler. Manfred kızkardeşiyle fazla ateşli bir şekilde birleşir. Onu kendi benliği içinde özümser. Kızın cesedinin orda olmayışı başka türlü nasıl açıklanır?

Manfred'in kızkardeşiyle birleşmesi, başarısızlıkla sonuçlanan bir tekbenci cinsellik deneyidir. Huzursuzluğu ve vicdan azabı, kızkardeşinin içindeki varlığıyla boğulmasından kaynaklıdır. Thyestes gibi, kendi etini yemiştir; Kronos gibi, yuttuğunu kusması gerekmektedir. Manfred ile eşbenliği arasında gerçek bir cinsel ilişki yaşanmış olduğu içindir ki fiziksel dünya kendisi için dayanılmaz bir hale gelmiştir. Byron'ın şiiri, Poe'nun *Usher Evinin Çöküşü*'nde gerçeküstücü bir şekilde genişletilir: Bu öyküde, kafatasına benzeyen bir evde diri diri gömülmüş olan kızkardeş, kanlı bir hayal şeklinde geri dönerek histerik erkek kardeşinin üzerine yürür. Byron'da, kızkardeş-ruhun görünür olması psişik huzura kavuşmayı vaad eder. Manfred, özerkliğini geri kazanıp dışarı çıkmış olarak *kalabilsin* diye onunla konuşmaya çalışır. Ama o, sadece erkek kardeşinin ölümünü haber verir ve kaybolur. Demek ki, kızkardeş ıstıraplarını yenilemek üzere erkek kardeşinin içine geri çöker.

Tintern Abbey'de Wordsworth'ün bacısının konuşmaya ihtiyacı yoktur. O, şairle ilişkisi doğru yoldan kurulmuş bir *anima*dır. Kardeşlerin etkileşimi fiziksel değil tinseldir. *Manfred*'de kardeşlik etkileşimi şiddet yüklü ve tüketicidir. Manfred'in bir şarap kadehinde gördüğünü sandığı şekilde, kan dökülmüştür. O, bacısının bekâretini bozmuştur. İçemediği kanla dolu kadeh, tecavüz yerinin bir karabasan görüntüsüdür. Aynı zamanda da, doğaya karşı düşünen ve konuşan kendi kanlı zihni ve kanlı dilidir.

Manfred de, Coleridge'in *Christabel*'i gibi, toplumsal ve ahlâkî yasaya meydan okuyarak âyinsel bir cinsellik edimi üzerine odaklanır. Şiirin pagan kendine tapınma kültünde, evlilik, erginlenme ve cenaze âyinleri eşzamanlıdır. Âyinsel kurban fallik bıçakla kesilir ve eti yenir. Erkek kardeşi tarafından bedeni ve ruhuyla sapıkça soğurulmuş olduğu içindir ki Astarte'nin mezarı yoktur. Poe'nun *The Tell-Tale Heart*'ında olduğu gibi, Manfred de gayri meşru bir şekilde rahme yerleştirilmiş daemonik bir cenine benzeyen bir başka varlığın içindeki mevcudiyetiyle acı içinde kıvranmaktadır. Manfred, evreni yutan Romantik tekbendir, ancak, bu evren onu içinden hasta eder. Kesip kurtulmak mı yoksa kendi içinde boğulmak mı? Kleist'ın Akhilleus'u birini seçer, Byron'ın Manfred'i öbürünü. Benlik, kabararak ya da insafsızca geri çekilerek dalgalar halinde Wordsworth'ün ıssız inzivalarının kıyılarını döven nesneler dünyası ile uyum

içinde değildir. *Manfred*'de Byron yasak cinselliği savaş listelerine dönüştürür. Romantik cinsel kimlikler çekim ve itim içinde kıvranıp durur.

Dedikodulara bakılırsa, Byron kızkardeşi sayılan Augusta Leigh ile ensest bir ilişki yaşamıştı. Doğru ya da yanlış, bu hikâye ününe ün kattı. Byron'ın şiirlerinde ensest, saplantılı bir şekilde tekrar tekrar kendini gösterir. *Cain* şiirinde bu konuyu bir hukuk bilmecesine dönüştürür. Tanrı, kendi kardeşleriyle evlenmek zorunda olan insanlığın ikinci kuşağına ensest için izin vermiştir. Şiir, kendi çocukları için kardeşler arası cinselliğe yasak konmasına inanamayan Kâbil'in (Cain) ve ikiz kızkardeşinin karşılıklı aşkı üzerine kuruludur. Byron'ın gözde erkek ve kız kardeşler kalıbına bir istisna olarak, "Parisina"da Phaedra'nınkine benzer ensest ilişki, kadınla üvey oğul arasındadır. Başlangıçta, Byron'm "The Bride of Abydos"undaki ana karakterler de âşık erkek ve kız kardeşlerdi. Nihaî metinde birinci dereceden kuzenler oldular. Ancak çocukluktan beri çılgıncasına birbirlerine tutkundurlar ve kız, onu ateşli bir şekilde öperken bile hâlâ oğlanı kardeşi sandığından, planlanmış bir evliliği reddeder. Byron şöyle der: "Günah ve korku içinde sevenlerin aşkı büyüktür" ("Heaven and Earth"). Ensest, cinsel anlamda düzen karşıtlığıdır. Değeri saf olmayışındadır. Byron, Blakevari masumiyeti hor görürdü. O, cinselliğe ve ruha karşı Sade'ın yaklaşımını benimser: Bir sınır çiz ki onu aşabileyim. Blake ve Wordsworth'ten farklı olarak Byron benin sınırlarını güçlendirmek ister. Ensestte, libido ileri geri hareket ederek, gerileme ile sultanî imtiyazların bir uroboros--döngüsünü oluşturur.

Romantisizmin erkek personayı kadınlaştırması Byron'da efeminelik haline gelir. "The Bride of Abydos"un erkeksi olmayan kahramanı kadınlar arasında kalmıştır. Ensest duygusu Oryantal bir belirsizlik ortamında vücut bulur. "The Corsair" sonunda travesti görünümüne bürünmek için çekici Gülnar'ı devreye sokar. Gülnar'ın korsan reisiyle ilişkisi, Kleist'ın Penthesilea'sının Akhilleus ile olan ilişkisi gibi, kuvvet ile zayıflığın dans edercesine alışverişidir: Kahramansı kurtarışlar, sonra ele geçirme, aşağılanma ve iyileşme. Byron, anlatıyı cinsel kimliklerin yavaş ilerleyen bir maskeli balosu şekline sokarak dayatıcılık ve edilgenliğin her aşamasını âyinsel biçimde işler.

"Lara"nın sonuna kadar Byron alaycı bir üslupla kadınsı içoğlanı Kaled'in korsanların reisi Lara'ya eşcinsel bir tutkuyla bağlı olduğunu imâ eder. Gerçek, ancak Lara öldürülüp oğlan bayıldığında açığa çıkar. Ayıltmaya çalışanlar üzerindeki elbisenin düğmelerini açtıklarında Kaled'in aslında korsan Lara'ya âşık olan kadın Gülnar olduğunu keşfederler. Byron'ın etkileyici şiirselliği cinsel başkalaşımı gözümüzün önünde gerçekleştirir. İlk önce, güzel bir oğlanın "kuzgun karası" saçlarının "parlak dalgaları"na hayran oluruz. Oğlan âniden, duygusal bir edilgenliğin kuca-

ğına düşer. Şimdi de, yerde baygın halde yatarken kadının göğüslerinin meydana çıkmasının yol açtığı röntgenciliğe katılırız. Homoseksüel ve heteroseksüel tepkiler, okurda başarılı bir biçimde tetiklenmiş ya da zorla bastırılmıştır. Kaşla göz arasındaki cinsellik değişimi Spenser'ın cinsel perspektifindeki yön değişimini çağrıştırırsa da Byron cinsel belirsizlik durumunu daha da uzatmak için kadının erkek adını korur. Gautier, atından düşüp bayılan bir içoğlanının sıyrılan gömleğinden bir kızın "bembeyaz göğsü"nün ortaya çıktığı *Mademoiselle de Maupin*'de kuşkusuz bu sahneyi taklit etmektedir. Sanırım bu izlek, *National Velvet*'te (1944, Enid Bagnold'un romanından uyarlama) genç Elizabeth Taylor'ın canlandırdığı atından düşen jokeyin yarış alanından baygın bir halde taşınması sahnesiyle son şeklini alır. Filmde bu motif güvenli bir biçimde tıbbileştirilmiştir: Dolgun memeyi açığa çıkaran kişi, önüne çıkan fırsatla mest olan yoldan geçen biri değil, doktordur.

"Lara"nın cinsel oyunları Byron'ın kendininkilerinin yankısıdır. Byron, Cambridge'teki öğrenimini yarıda bıraktıktan sonra, erkek kıyafetleri giydirip erkek kardeşi olarak tanıttığı bir kızla ilişkiye girmiştir. G.Wilson Knight, Lady Caroline Lamb'in şairin azalan hevesini yeniden canlandırmak için bir içoğlanı gibi giyindiğini söyler.[2] Byron, Kaled'in Lord Lara'ya hizmetini kaleme alırken büyük bir olasılıkla *On İkinci Gece*'deki travesti Viola'nın Dük Orsino'ya hizmet etmesinden esinlenmiştir. Byron'ın cevapları Shakespeare'inkiler kadar biseksüeldir. Kadınsı bir oğlan ile erkek kıyafetleri içindeki korkusuz bir kadından eşit derecede ve hattâ aynı ânda tahrik olmaktadır. Byron'ın son şiirleri umutsuz bir aşkla bağlandığı yakışıklı Yunanlı bir oğlana adanmıştır. Erken dönemdeki "Thryza"ya şiirleri ise, Cambridge Üniversite korosundaki oğlanlardan birinden, muhtemelen John Edleston'dan esinlenmiştir. Şiirlerde oğlanın bir kadın adıyla adlandırılması, kısmen başka türlü yayımlatılamayacak olmalarındandır. Ancak bu aynı zamanda, cinsiyette özel bir erotizm yaratan bir kayma olan cinsel metatez ilkeme bir örnektir. Bunu, Byron'ın "Lara"da, cinsel kimliği açığa çıkarma konulu açık hava gösterisinden –Shakespeare'in arındırmaya tâbi tuttuğu açık saçık ahlâksız İtalyan romanslarındaki havayı yeniden yaratan, üstlüğün çıkarıldığı sahne– aldığı hazda hissederiz.

Byron, *Sardanapalus*'ta (1821) doğrudan Shakespeare ile boy ölçüşür. Şiir, kahramanını Antonius *ve* Kleopatra yaparak, [Shakespeare'in ünlü oyunu] *Antonius ile Kleopatra*'sını yeniden sahneler. Byron önsöz niteliğindeki notta öyküyü Diodorus Sicilius'tan aldığını iddia eder. Yunan Sardanapalus, Asurlu kral ve komutan Asurbanipal ile çok az benzerlik taşır. Delacroix'nun kan kırmızı tablosu Byron'ın Sardanapalus'unu, imparatorluğun dekadan yangınının ortasında gösterir. Byron şiirine, Shakes-

peare'in oyununa başladığı yerden girer: Bizim adımıza araya giren bir sokaktaki adam, kahramanın cinsel yozlaşmasını horgörüyle kınar. Shakespeare'de bu horgörücü kinik yorum Antonius ile Kleopatra'nın aşkıyla hükümsüz kılınır. Oysa Byron'm Sardanapalus'u, önceden bildirildiği şekilde, erkeklikten uzaktır. "Kadınsı giysileri"ni giyip tüm azametiyle çiçeklerle süslenmiş sahnede yerini alır; arkasında bir sürü kadın ve genç köle onu izlemektedir. Sardanapalus, beraberindeki Mainadları ile Euripides'in tasvir ettiği Dionysus'tur – ama artık Dionysus kraldır. Shakespeare'in Mısır'ındayız, kadın, müzik ve parfümün sıvı diyarında. Erkeksilik eriyip kaybolur. Kralın maiyetindekiler arasında "kadından daha az varlıklar" olan hadımlar da vardır. Sardanapalus'un kayınbiraderi onu "erkek-kraliçe Semiramis'in torunu" olarak adlandırır. Kraliçe kimdir? Semiramis mi, Sardanapalus mu? Kahramanını "kadın-kral", bir "*kadın* Sardanapalus" olarak çağıran Byron, Antonius'un travestilik oyunundan yola çıkarak bütün bir karakter geliştirir. Sardanapalus asker olduğunu inkâr eder ve bu kelimeyi de, kelimenin bütün akla getirdiklerini de mahkûm eder. Byron, Sardanapalus'un erkekliğinin alışılmıştan çok daha geniş olduğunu ileri sürer. Ancak ahlâkilik, pek de makbul bir Romantik kılık değildir. Byron çabucak en iyi becerdiği tarz olan cinsel kaprise sıçrar. Sardanapalus'un kadınsı erkekliği etkileyici değildir. Krallığı mahvolur, kendisi de beraber.

Sardanapalus kimliklerdeki bir deneydir: Erkek bir kahraman erkekliğini bütünüyle kaybetmeden nasıl uç noktadaki kadınsılığa yönelir? *Sardanapalus*'takı güçsüzlük, Rönesans enerjisinin hareketlendirdiği Antonius ve Kleopatra'daki her şeyden çok daha aşırıdır. Byron günlüğünde "hevessizliğin sakin hiçliği"nin zevkinden söz eder ve başka bir yerde "haz dolu bir durum/Aynı anda Cennetsi ve kadınsı" ("The Island") der. Bu oynak durum *Sardanapalus*'u sabote eder. Kral, sanki kasları erimiş gibi nesnelerin ağırlığından şikâyet eder. Sardanapalus, Dionysus akıntısında batmış Batılı bir kişiliktir. Askerî kriz onu toplumsal dünyaya girmeye zorladığında, gerçeklik gözüne inatçı bir biçimde anlaşılmaz ve sıkıcı görünür.

Sardanapalus'un en erkekçe ânı, Kleopatra'nın Antonius'un silâh taşıyıcısı görevini üstlendiği Shakespeare'in anlatısında önceden canlandırıldığı şekilde, savaş için silâh kuşanmasıdır. Sardanapalus zırhını, kılıç kemerini, tolgasını, kargısını – ve aynasını getirtir. Tolgasını fırlatır atar, çünkü o başındayken güzel gözükmemektedir. Kendisini psikolojik bakımdan savaşa hazırlaması gereken Asur kralı daha çok şapka seçmeye uğraşan bir hanımı andırır. Shakespeare'in kahramanına âşığı eşlik eder. Byron'da âşığın yerini ayna alır. Sardanapalus, kendi ayna-imgesine âşık tam bir Romantik kahramandır. Kendi kendisinin izleyicisi ve eleştirmeni, yansıtıcı

bir gözdür. Byron, Sardanapalus'un erkekliğini kadınsı narsisizmle sıfırlar. Aynı modeli, her cinsel hareketin ânında tam karşı yöne savrulduğu Lewis'in *The Monk*'unda da görürüz. Sardanapalus, görünüşe göre "uçuşan saçlarını" göstermek istediği için başı açık dövüşerek hayatını tehlikeye atar. Bu saç, cinsel belirsizliği Byron tarafından kutsallaştırılan Coleridge'e, "Kubla Khan"ın şairine aittir. Byron, Coleridge'in dizesinin bütününü, "dalgalanan saçları ve alev saçan gözleri"yle savaşa dalan kralın Amazon kölesi Myrrha'ya (Dante'nin ensest yapan günahkârı) bağlar. Eleştirmenlerin aksine şairler, sanattaki cinselliği ve dekadansı hissederler.

Bir erdişillik programı olarak *Sardanapalus* ikna edici değildir. Şiiri, "şaire benzeyen" kahramanını "erkeğin mantığını kadının duygusal derinliğiyle birleştirdiği" için öven Knight'ın bulduğundan çok daha tekinsiz buluyorum.[3] Sardanapalus, bir ulusu yönetemeyecek hatta sanat bile üretemeyecek kadar boş ve havaî birisi izlenimi veriyor. Kavgacı Kleopatra daha tamamlanmış bir kimliktir. Byron'ın karakterinin kadınsılığı ideal değil sapkındır. *Sardanapalus*'ta Shakespeare'e bol miktarda göndermenin varlığı ilginç bir soruyu gündeme getiriyor. Byron her zaman Shakespeare hakkında olumsuz konuşmuştur. Lady Blessington, Byron Shakespeare'i ezbere bildiği için ona düşmanmış gibi davrandığı sonucunu çıkarır. Bloom'un etki altında kalma endişesi hakkındaki teorisi, Byron'ın Shakespeare'e çok şey borçlu olduğunu ancak bunu kendisi dâhil herkese karşı inkâr etmeye kararlı olduğunu düşündürür.

Byron, en uzun ve en önemli şiiri *Don Juan*'da (1819–24), bir başka cinsel bakımdan alışılmadık kahraman yaratır. Bir Rönesans İspanyolu olan baştan çıkarıcı Don Juan, Batı'nın benzersiz cinsel personalarından biridir. Byron'ın Don Juan'ı Mozart'ın Don Giovanni'sine pek benzemez. Daha ufak tefek, daha çekingen, daha "kadınsı"dır. O, "narin ve ince/ utangaç ve sakalsız", "bir melek kadar" mükemmel, "en hoş görünüşlü oğlan"dır (VIII.52; IX.53, 47). Juan, kısmen Byron'ın kendisi, kısmen de Byron'ın oğlanlarda hoşlandığı şeydir. Knight, Fyre ve Bloom, kahramanın egemen kadınlar karşısındaki cinsel edilgenliğini yorumlamıştır.[4] Juan, Konstantinopolis'te köle olarak satıldığında bir harem ağası ona makyaj yapıp kaşlarını alarak kadın elbiseleri giymeye mecbur bırakır. Juan, Hanım Sultan'ın dikkatini çeker. Böylece travesti kılığıyla, onu eğlendirmek için hareme sızabilir. Byron'ın duyusal, kendi içine kapalı harem dünyası Blake'in gülü gibidir: Küçük, ıslak bir çevrede çoğaltılıp yoğunlaştırılmış dişilik.

Hanım Sultan Gülbeyaz, Romantisizm'in en güçlü kadınlarından biridir. *Don Juan*, kadınsı erkeğin geniş bir cinsel yelpazedeki manevraları şeklinde *Sardanapalus*'un ana izleğini sürdürür. Juan'ın zayıf erkeksiliği

dişiliğin çekimine kapılarak neredeyse ortadan kalkar. Byron şimdi onu bir Amazon sahibenin yakınlığında göstermektedir. İç etekleriyle Juan, gazaplı kraliçenin üzerine çullandığı korkudan titreyen bir oyuncaktır. Gülbeyaz, *Sardanapalus*'ta eksik olan Kleopatra'dır. O, vücutça zevkine düşkün şirret bir kadın, fakat ruhça fazlasıyla sert bir erkek olan bir erdişidir. Gülbeyaz, Kleopatra'nın güçlü ikili yönüne sahiptir: "İri gözleri"nde görünen "yarı yarıya haz düşkünlüğü, yarı yarıya buyurganlıktır." "Kendi bilincindeki iradenin" mağrur gülümseyişiyle "boyun eğdiren ya da hüküm süren"dir. Gözleri, "tutku ve gücü" bir araya getiren "bir ateşle daima parlar". (V.108, 110–11, 134,116). Gülbeyaz, göğsünün üzerinde erkeklere özgü bir hançer taşır. Byron'ın Hanım Sultan'ı edebî tamamlanışını, bu hançerin kınından çıkarılıp korkunç bir biçimde kullanıldığı Balzac'ın *Altın Gözlü Kız*'ının alev alev yanan İspanyol markizinde bulacaktır.

Gülbeyaz'ın şiire girişi Don Juan'ın geriye kalan erkekliğini ezer. Sultan'a ve hareme kız olarak tanıtıldığında yüzü kızarır ve titrer. Byron, kahramanının erilliğini savunmamayı seçer ve hınzırca davranarak cinsel açıdan dışarıdan bakan bir bakış açısı benimsemekten de kaçınır. Zavallı Juan artık sadece "she" ve "her" gibi dişil zamirlerle anılır. Spenser bile, okuru kısaca bilgilendirdikten sonra travestilerini cinsiyetlerine uygun zamirlerle tarif etmişti. Byron bir sonraki kantoda "erkek üçüncü tekil şahsı"n ara sıra geri dönmesine izin verir. Ancak bu kişi, haremin yeni gelene yönelik bezdirici ilgisiyle kabaca alt üst edilir. "Onun (kadının) hatları, saçları, her şeyi" (VI.35). Dedikodu, hayranlık, kıskançlık: Juan'ın dişi ikinci kişiliği sabitlenir ve tutsak edilmiş izleyiciye yansıtılır. Juan, adı sorulduğunda "Juanna" der. Ve şiirin Türkiye'de geçen bölümü boyunca herkes ve hattâ Byron'ın kendisi tarafından bile Juanna adıyla anılır. Addaki bu cinsel dönüşüm, Coleridge'in Christabel'inin vampiri kucaklayıp eşikten geçirmesi gibi Juan'ın gittikçe ciddileşen cinsel komplikasyonunun işaretidir. Kahramanını Juanna adıyla çağırdığı için özür dileyen Byron şımarıkça cinsel muğlâklığı vurgular: "Onu *kadın* diye anıyorum çünkü/ Cinsiyet hâlâ ikiliydi." (58). En sapkın olduğu ânlarında bile Spenser asla bu şekilde kırıtmazdı. Byron, edebiyata yeni bir şey sokarak, okurla kırıştırır.

Byron'ın belirttiği üzere "orada bin bir göğüs/Aşk için çarptığından", hareme giren genç bir adamın, tavuk kümesine sızan tilki gibi (26) bu durumdan hemen yararlanması akla uygundur. Ancak bu bir Rönesans şiiri değil Romantik bir şiirdir ve artık açıklığa kavuşmuş olacağı gibi, Romantik şiirde erillik ayrıcalık getirmeyen bir armağandır. Juan, erkek olduğu için değil, kadın olduğu sanıldığı için arzu nesnesi olur. Harem'deki kadınlar Juanna ile aynı yatakta yatmak için birbirlerine girer ve akıllarında

yatmaktan da fazlası vardır: "Bu teklif üzerine Lola'nın gözleri parladı" (82). Gülbeyaz da bu ateşli hengâmeye katılır. Sultan "özellikle geceleyin" kiminle cinsel ilişki kuracağını önceden haber verecek kadar "naziktir". Haremde "hiç erkek olmadığından" Sultan herhalde Gülbeyaz'ı kendi kadınlarıyla yatakta gördüğünde hiç de şaşırmayacaktır (V.146; VI.32). *Don Juan*'ın lezbiyen imâları sıradan cinsel beklentileri olanları hayal kırıklığına uğratır. Haremde mutlu bir özgürlüğün keyfini çıkarma fırsatını yakalamış bir adamın erkekliği nasıl başarısız kılınabilir? Melez cinsiyetli maharetiyle Romantik şiir, bunun cevabını neşeyle verir: Nasıl olacak, erkeği bir travestiye çevirip lezbiyen şehvetin nesnesi yaparak!

Don Juan'ın geri kalan bölümü Asya ve Avrupa'da geçen bir dizi cinsel serüvendir. Tamamlanmamış şiir, muhtemelen *The Monk*'tan esinlenmiş bir kadın travestiliği sahnesiyle biter: Juan'ın yatak odası son sözlerde "şehvetli" bir kadın olduğu açıklanan hayaletimsi, kukuletalı bir keşiş tarfından işgal edilir. *Don Juan*'da en güzel şeyler, Napolyon'un 1798'deki Mısır seferiyle Avrupa'nın ilgi konusu haline gelmiş olan Yakın Doğu'da cereyan eder. Knight, "Byron'ın Oryantal sevgilere doymuş" olduğunu söyler."[5] Byron'ın Doğusu, Shakespeare'inki gibi Avrupalı cinsel kimlikleri eriten, duyusal bakımdan yayılmacı bir âlemdir. Cinsiyetler çoğalır: Byron, hadımları ve harem ağalarını "üçüncü cinsiyet" olarak tanımlar. "Bilge Tiresias"ı taklit edinceye ve "pek çok cinsiyeti" deneyinceye kadar aşkın gizemlerini anlayamayacağımızı söyler. *Don Juan*'ın çok sayıdaki harem ağaları – sultanın harem ağası katarı "çeyrek mil" uzunluğundadır – erdişil kahramanının uç örnekleridir. Tavesti Juan, Kibele'nin hadım rahibi gibi Gülbeyaz'a kul olur. Byron'ın Doğusu anaerkildir. "Kadınların labirenti" olan *Don Juan*'ın haremi, insana rehavet veren Spensercı bir yatak odası, erkek iradesinin gömüldüğü bir rahim – mezardır. *Antonius ile Kleopatra*'da olduğu gibi, Doğu aynı zamanda özgürleşmiş imgelemin timsalidir. Anarşik bilinçdışıdır, istikrarsız cinsellik ve kimliğin içinde nesnelerin Apollonca şekillerini koruyamadıkları düş-dünyasıdır.

Don Juan'ın özgür ve rahat üslubunun tahlili güçtür. Üslup şairi yansıtır. Spengler, Batı tarihinin "belirleyici noktalarda, değişik sesleri bir potada eriten tek ve güçlü vurgulara – savaşlar ya da önemli kişiler –" gerek duyduğunu söyler.[6] Byron'ın kişiliğinin on dokuzuncu yüzyıl üzerindeki büyük etkisi hâlâ tam olarak değerlendirilmemiştir. *Hâbil ve Kâbil* ile *Manfred* gibi meydan okuma düşüncesini barındıran erken dönem şiirleri Byronculuğun popüler görüntüsüne uyar ancak şu anda şairin asıl ruhunu ele geçiren *Don Juan*'dır. *Don Juan* duygusal açıdan çoklu ve kapsamlıdır. Bloom şöyle der: "*Don Juan* tartışmasındaki son sözcük 'ironi' değil Byron'ın en sevdiği terimlerden olan 'hareketlilik' olmalıdır."[7]

Byron hareketliliği, "Dolaysız etkilere karşı aşırı alıcılık" diye tanımlamıştır. Hareketli erkek, alıcı ve yarı kadınsıdır. Shakespeare'in oyunlarında âşıklar, mecnunlar ve şairlerle beraber sınıflandırılan oğlanlar ve kadınların hafifmeşrep ruh halini betimlemek için özellikle "hareketlilik"i vurguluyorum. Don Juan'ın her şeyi bilen anlatıcısının çok çeşitli ruh halleri onu çoklu kimliklerin Merkür'ü yapar. Şiir, tasarlanmış karakterlerin ağzından değil kendi kendine konuşan şiirsel bir dile uygun duygusal tonları keşfeder. Bu olgu, Chopin'in piyanonun lirik potansiyelini geliştirmesine benzer. Byron, *Don Juan*'da neredeyse Wordsworth'ün *The Prelude*'de yaptığı kadar açık bir şekilde konu olarak kendisini ele alır.

Byron'ın *Don Juan*'a yazdığı ithaf, "bana göllerinizi okyanusla değiştirmiş olmanızı isteten... bir darlık" sözleriyle Wordsworth, Coleridge ve Southey'e saldırır. Göl kapalıdır, alışıldık ve bilindik olmanın kapanına yakalanmıştır. Engin ve başkalaşan okyanus ise hiçbir bakış açısının zapturaptı altına girmez. Byron'ın enerjisi Wordsworth'un edepli tavrını fazlasıyla aşıp, taşar. Byron, Wordsworth ve daemonik Coleridge'teki cinsel kararsızlıklara tepeden bakar. Onları dar fikirlilikle, duygu sularını durgun ruhsal havuzlara yönlendirmekle suçlar. İngilizler geleneksel olarak gemici bir millettir. Çalkantılı kuzey okyanusunun ortasındaki bir adaya yerleşmiş olmaları İngiliz Rönesansının taşan şiirsel canlılığına katkıda bulunmuştur. On dokuzuncu yüzyılın başlarında Shakespeare İngiltere'sinin ruhsal akışkanlığı çoktan kaybolmuştu. Shelley, Byron gibi en hareketli şairler kapalı bir toplumun sıkıcılığından kaçmışlardır. İngilizler duygusal ve cinsel açıdan karayla kuşatılmışlardı. Frazer eski Mısır'ın istikrarını ve tutuculuğunu çöl coğrafyasıyla ilişkilendirir. Tarımın "monoton rutin"i çiftçiye, "Ticaretteki ve denizdeki rastlantı ve belirsizliklerin kurnaz ve değişken zihniyetleriyle tüccar ve gemiciye aşıladıkları hareketlilik, canlılık ve esneklikten çok farklı durağan bir soğukkanlılık" verir.[8] *Don Juan*'da Byron İngiliz imgelemini denize geri götürür. Juan serüvenden serüvene girip çıkarken anlatıcının değişen sesi cinselliğin ve heyecanın durmadan değişen sonsuz denizini yeniden yaratır.

Byron'ı ünlü kılan *Childe Harold's Pilgrimage* gibi *Don Juan* da arketipik gezi teması üzerine kurulmuştur. Ancak *Don Juan*'ın gezisinde *hız* vardır. Alvin Kernan şiirde "ileriye doğru bir koşuşturmaca"dan, "ileriye doğru yaşamsal güçlü bir hareket"ten söz eder.[9] Lokomotiften jet uçağa, modern yaşamı hız değiştirmiştir. Bilinen dünyanın sınırlarının ikiye üçe katlanmasıyla mekânın âniden genişlemesinden Rönesansın başı dönmüştü. Hız, Batının mekâna hâkim olma yoludur, saldırgan arzunun doğrusal izidir. Modern hız algılamayı değiştirir. 1910 gibi geç bir tarihte, E. M. Forster'ın *Howards End*'deki kadın kahramanı kendisine her tür "mekân algısı"nı kaybettiren otomobilin getirdiği yeni hıza karşı direnmektedir.

Mr. Wilcox işaret eder: "Güzel bir kilise var – oh, yeterince dikkatli değilsiniz." Margaret'in modern zaman öncesi gözü ağır ağır hareket eder: "Sahneye baktı. Sahne lapa gibi kabarıp karışmıştı. Şu anda ise donmuştu. Gelmişlerdi."[10] Hız yeniden şekillendirmeden nesne-dünyayı eritir. Devrimci Byron, mekânın doğasındaki görmeye kendi ömrünün yetmediği kaçınılmaz değişimi hisseder. *Don Juan*, modern hızın sanattaki ilk görünüşünü işaretler.

Eleştirmenler, kimi zaman Shelley'nin şiirlerinin "hız"ından söz eder. Shelley'nin hareketi yukarı doğrudur. Şairane bir yücelmenin (exaltation) peşindedir (*exaltare* "kaldırmak" demektir). Byron hiçbir zaman yücelmemiştir. Hareketi dünyevî ve taşıtlarınki gibidir. Byron'ın mekânı Keşifler Çağı Rönesans tarafından yaratılmış ve Aydınlanma tarafından ölçülmüştür. Don Cameron Allen, Milton'dan söz ederken Musevi-Hıristiyanlığın kişiyi "Ruhsal yaşamın dikey hareketi için insan tarihinin yatay hareketini bırakma"ya teşvik ettiğini söyler.[11] Shelley ruhsal dikeyliğin, Byron ise dünyevî yataylığın temsilcisidir. Shelley her zaman yatay olanları bozmaktadır: Atlas Cadısının gemisi yerçekimine meydan okuyup akıntıya karşı yüzer ya da "Zaman'ın Zaferi"ndeki olgu yaşamı kölelerden oluşan kasvetli bir çizgi gibi gösterir. Shelley'nin nesneleri daha sonra göreceğimiz gibi gözün nüfuz edeceği şekilde delikli ve ağırlıksızdır. Byron'ın somut nesneleri mekân ve zamanda sıkıca sabitlenmiştir. Shelley'nin hayâl gücü hareket eder, Byron'da ise hareket eden bedendir. Byron meydan okuyan ve herkesi geçen Yunanlı atlettir. Nesneler, iş gördüğü tezgâhı ve üzerinde yürüdüğü taşlarıdır.

Shelley ve Byron'ın hızları enerjilerini farklı cinsel-aşkınlık ilkelerinden alır. *Don Juan*'ın hızı, at arabasının içinde denizin üzerinde uçan Raphael'in Galatea'sı gibi suyun üzerinde seker. Ancak Galatea yunuslar tarafından çekilmektedir. Byron'ın hızı ise *kendinden hareketlidir*. Meleklerde, Vergilius'un Camilla'sında ya da Giambologna'nın Merkür'ünde olduğu gibi, kendinden hareketli olan tüm hızlar hermafrodittir. Pope'un Camilla'sı "Açık denizde kayarak gider" (*An Essay on Criticism*, 373). Byron, dans eden Don Juan'ı fiilen Vergilius'un Amazonu'yla karşılaştırır: "Çevik Camilla gibi neredeyse yerde kaydı" (XIV.39). Karakter olarak Don Juan ve şiir olarak *Don Juan* dünyada-kayar. Hem içerikte hem de üslupta kayma vardır. Byron'ın şiiri "bitmiş" yani incelikle işlenmiş ve cilâlanmış değildir. Sir Walter Scott, Byron'da "nitelikli bir insanın dikkatsiz ve lakayt rahatlığını" görmüştü. Onu "gevşek bir şapşal" olarak tanımlayan Matthew Arnold, Byron'un "ihmalkârlığı"na ve "şair olarak işçiliğindeki sanat yoksunluğu"na çatmıştı.[12] Ancak Byron'a huzursuz ileri atılışını veren de bu savruk özgürlüktür. Dizeler düzenli olmadığından her biri nefes nefese bırakan bir telaşla bir diğerine sarkmaktadır. Shakespe-

are'in sağa sola saçılan dizeleri daha ağır, konuşma şekli daha diktir. Coleridge ve Poe'da görüntünün sıklıkla dile göre daha baskın olup dili kaba ya da zayıf bıraktığını söylemiştim: Sözcükler sıcak ve soğuktur, devasa sözcük topaklarını oraya buraya serpiştirilmiş kelimeler izler. Ancak Byron'ın şiiri sıvı bir akışkanlığa, pürüzsüz bir yapıya sahiptir. Byron edebiyatın altın çağına ait şairlere büyük bir hayranlık duymuştur ancak Aristokrat hicvi altın çağa ait olmasına rağmen üslubu değildir. Ne bir mola yeri ne de Pope'un yekpâre âhengi vardır. Byron doğrusal bir duyarlılık geliştirir. Şiiri berrak, hızlı akan bir ırmağa benzer. Byron'ın nesnelerinde dostane bir doğruluk görülür. Ruh halleri ve nesneleri şiir nehrindeki kaygan çakıl taşları gibi yuvarlanmaktadır. Aşk ve nefret, erkek ve kadın, istakoz salatası ve şampanya: Bu, şen şakrak akıntıdaki Byron'ın nesnedünyasıdır. Tüm bunlar şiirinde bir araya gelip bir yüzeyde kayıyormuşuz izlenimini uyandırır.

Şiir müzik olarak, müzik de dans olarak başlamıştır. Shelley'nin hareketleri soyut bir dünyada yer alan klasik balenin hareketleri gibidir. Bale, ideolojik olarak yerçekimine meydan okur. Tanınmış erkek dansçılar, sanki bir ân için yerden havalanmış gibi uçarak dans etmeleri nedeniyle alkışlanmaktadırlar. Kadın dansçılar ise insan yapısına aykırı bir biçimde ayaklarını kötürüm ederek parmak uçlarında durmakta, zeminle olan temaslarını en aza indirgemektedirler. Kollar açıktır; Barok dönemine özgü bu figür kanatları, dünya yüzeyini küçümsemeyi temsil eder. Bale bedenin yükselmesidir. Bale törensel ve ruhanidir. Ortak mekân olan cismanî dünyayı hor görmesi otoritesinin ve görkeminin kaynağıdır. Bale Appolloncadır. Martha Graham ruhlara özgü dansı yaratmıştır – ya da daha doğrusu yeniden yaratmıştır. Modern dans ilkelcidir ve kalçaya dayanır. Çıplak ayakla ana toprağa hafifçe vurur ve onun spazmlarıyla büzüşür. Byron'ın şiirinin dansı ne Apollonca ne de kitonyendir. Byron ne gökyüzüne ne de toprağın derinliklerine uyum sağlar. Dünyanın yüzeyinde, diyarlar arasındaki orta yolda kayar. *Don Juan*'ın Byron tarzı dansına sadece bir dansçıda rastlanır: Fred Astaire'de. Astaire'in yumuşak dansı iyice cilâlanmış yüzeylerde berrak bir kayıştır. Astaire'in bale yapma arzusu yoktur. O şimdiki zamanda yer alır ve buradadır; onunkisi kozmosta sofistike bir harekettir. Hattâ Astaire sandalyelerin üzerinde sıçrayıp duvara tırmanırken ortak yaşamımızın boyutlarını keşfetmektedir. Rudolf Nureyev, öfkeli sıçramalarla ulaşmaya çalıştığı cennetten dışlanmış kibirli Lucifer'dır. Nureyev, erken dönemdeki Byron'dır; yani gergin ve meydan okuyan. Astaire ise (ve onun hayranı Mikhail Barışnikov) daha sonraki Byron'dır. Astaire rüzgârda eğilen sevimli bir sazdır. Byron'ın "rahatlığı" onda da vardır; iyi yetiştirilmiş kişilere has davranışlar ve kibarca gülümseyen bir ironi. Astaire, Giambologna'nın Merkürü kadar zarif bir şekil-

de uzanmaktadır. Tatlı yüzü ve ince vücuduyla hiç yaşlanmaz ve erdişidir. Milton'un Raphael'i gibi, "Sevimli Ruh" ya da "Nazik Baş Melek", hoş bir ev sahibi ya da rehberdir. Astaire'in akışkan zarafeti Byron'ın dünyanın her yerinde kayan devingenliğidir.

Byron hızını da mekânını da biliyordu. *Don Juan*'ın ithafı, "kanatlı atın üzerinde"ki rakip şairlere, kendisi "yaya Esin Perileriyle gezdiği" için onlarla yarışamayacağını bildiriyordu. O, Pegasus gibi havada sıçrayan Nureyev değil, mutlu, kanlı canlı Esin Perileri'yle (Ginger Rogers, Rita Hayworth) yeryüzündeki dans pistinde dönüp duran Astaire'dir. Sonsuz bir "gezinme" ya da yüzeyde kayma: Tüm sapkın eserler gibi Byron'ın gezi şiirlerinde de mutlaka bir son yoktur, şiir sürdüğü kadar sürer. *Don Juan*'ın hafifliğini ve çabukluğunu *şen şakraklık* olarak adlandırıyorum. Camilla'yla bir bağlantı da şu: Jackson Knight buğday sapları arasında yukarı doğru koşan çevik insan fikrinin kökeninde "ekinde bir tür ruhun varlığı"nı benimseyen Vols* inancının bulunduğunu söyler.[13] Bu yüzden otların dalga şeklindeki hareketi rüzgârın görünmeyen adımlarıdır. *Don Juan*'ın şen şakraklığı bahar melteminin getirdiği tazelik, tarihe girip havalandıran yeni bir ruhtur. Byron'dan yayılan meltem – şairin edebî anlamda genişlemesi – Avrupa ve Amerikan kültürü üzerinde büyük bir etki yaratmış olması gereken gençlik ruhudur. Rousseau, modern çocukluk ruhunu yarattı: Goethe, Rousseau'nun karamsar ergenini popülerleştirdi. Ancak Byron, meydan okuyan bir enerjiye sahip büyüleyici ve seksi, girgin genci, karizmatik cinsel kimliğin içine yerleştirilmiş *yeni olanı* yarattı. Zaten Byron hız çağının başlamakta olduğunu hissetmişti. Genç, duygusal anlamda *fani* sürattir. Kökeni Latince *transeo* olan fanilik hem gezi hem de kısa ömürlü olma fikirlerini içerir. Goethe tarafından erdişil, kendi kendine hayat veren bir Euphorion** şeklinde tasvir edilen Byron 1824'te öldü. İlk yolcu lokomotifi ise 1825'te ortaya çıktı. Byron'ın ruhu sanki hız motoruna göç etmişti.

Araştırmalar iki reklâm sözcüğünün dikkatimizi çektiğini gösteriyor: "Özgür" ve "yeni". Biz hâlâ Romantisizm çağında yaşıyoruz. Yeniliğe tapınıldığında hiçbir şey kalıcı olamaz. Byron'cu gençlik-kültürü rock müzikte, bu her yere yayılmış Amerikan sanat biçiminde hayat bulmaktadır. *Don Juan*'ın duygusal ve şiirsel üslubu bir klasik Amerikan deneyiminde yeniden üretilmektedir: Radyo dinleyerek dümdüz otoyolda araba sürmek. Otomobil sürmek, Avrupa'da aynı derecede mükemmel benzeri ol-

---

* Roma imparatorluğu öncesindeki İtalya'nın yerli halklarından biri. *–ç.n.*

** Yunan mitolojisinde Akhilleus ile Troyalı Helen'in oğlu. Adı Bolluk anlamına gelen ve toprağın bereketini simgeleyen kanatlı bir genç adam olarak tasvir edilen Euphorion, bilinmeyen bir nedenle kendisine öfkelenen Zeus tarafından çok genç yaşta öldürülür. *–ç.n.*

mayan, Amerikan yücelmesidir. Herhangi bir Amerikan kentinin on mil dışına çıktığınızda yolun önünüzde uçsuz bucaksız uzandığını görürsünüz. Bizim uzun ve dümdüz otoyollarımız geniş bir alanda çaprazlar çizerek ilerler. Merkür'ün ve Camilla'nın kendi kendini harekete geçiren hızı: Bolca aynayla kaplanmış modern otomobil o kadar hızlı, dikkatli ve yağ gibi kaygandır ki âdeta bedenin bir uzantısı gibidir. Amerikan arazilerini bu tür bir arabayla geçmek ya da *kayarak ilerlemek Don Juan*'ın hızını ve hava dolu alanını hissetmektir. Radyoda nabız gibi atan Rock müziği otomobilin kalp atışlarıdır. Avrupa'da radyo kanalı sayısı az ve çoğu da devlet kontrolündedir. Ancak Amerikan radyo istasyonları, Byron'ın şiirinde rastlanan çeşitli ruh durumları gibi müzik ve seslerle çoğalmaktadır. New York'un merkezi dışında otomobiliyle ilerleyen birisi doğrudan Thruway üzerinden gittiğinde altı saatlik yolda, İngiltere'nin İtalya'dan olduğu kadar New York'tan uzak olan Illinois, Kentucky ve Kuzey Carolina'dan yapılan müzik yayınlarını dinleyebilir. Uzun yolda ilerlerken radyoyu karıştıran Amerikalı sürücü, uçsuz bucaksız bir alanı denetleme ve kapsama faaliyetinin yarattığı yücelik duygusuyla sürekli çalan müziğin yüzeyinde uçar gider.

Rock müzik, normalde karanlık, daemonik bir tarzdır. En büyük rock müzik grubu olan Rolling Stones öfkeli Coleridge'in mirasçısıdır. Fakat rock, bir yandan da güneş ve hızın bileşiminden oluşan Apollonca bir günışığı üslubuna da sahiptir: Beach Boys. *Don Juan* ve Beach Boys gençliği, erdişiliği, havaîliği ve hızı bir araya getirir. Lillian Roxon, Beach Boys'un ilk albümünü "havalanmanın ve hızın, hem sudaki hem de karadaki hızın kutlanması" olarak tanımlamaktadır.[14] Hareket romansı, bir lokomotifin ya da buharlının çuf çufu gibi Beach Boys'un gittikçe artan âhenginde ve egzozu andıran sesinde yaşamaktadır. Beach Boys, Kaliforniya sörfçüsünü kovboy gibi yeni bir Amerikan simgesine dönüştürdü. Sörf de, elbette en saf anlamıyla *kaymak* demektir.

Beach Boys, geri plandaki oğlansı koro sesinin önünde tiz bir baş ses kullanır; sesleri kadınsı ve ölümsüz "California Girls"de olduğu gibi coşkulu bir biçimde heteroseksüel. Bu aynı tuhaf bileşimi Byron'da da buluyoruz. Byron, kısmen ya da hattâ asıl tercihi itibariyle eşcinsel olabilir, ancak şiirlerinde kadınsı bir heteroseksüelliğin özel bir erotizmi hissedilmektedir. Beach Boys'un meleklere özgü oğlan sesi, liseli tarzında önemsiz şarkı konularına beklenmedik bir güzellik ve ruhanilik katıyor. Bu ton Byron'a özgüdür: Kinizm olmadan sempati ve hiciv. Beach Boys coşku, hazcılık ve yapmacık kayıtsızlıklarıyla Byron'ın başlattığı kendi kendine yeten ve can sıkıcı bir biçimde kendi kendini kutlayan modern gençlik kültürünü temsil ediyor. Amerikalı yeniyetme motoru güçlendirilmiş otomobilde yetişkinlerin alanının kısıtlamalarını parçalıyor.

Byron'ın şiiri neden yüzeyi sıyırarak kaymaya dönüştü? Bernard



34. Thomas Phillips, *Lord Byron*, 1814.

Blackstone, "Byron'ın karısını yemek yerken görmeye nasıl karşı çıktığını biliyoruz; bunun kendi obezlik korkusu ve annesinin oburluğunu hatırlamasıyla bir ilgisi olabilir ama muhtemelen, kendisini Annabella'nın alt ve üst çenelerinin durmadan kavuşup ayrılmaları arasında çiğnenmekte olan bir homongolos gibi gördüğü ânlar da vardı" der.[15] Byron, kilo sorunu olduğundan açlıktan ölmeyi bile göze alarak zayıf kalmaya çalışıyordu. Kilo kadına özgüdür, her tarafı çıkıntılı Willendorf Venüsünde simgeleştiği gibi doğanın bereketidir. Kadınlığın ilkel ve arkaik, kadınsılığın ise sosyal ve estetik olduğunu söylüyorum. Byron kadınsılıkla flört eder ancak kadınlıktan kaçar. Kilo korkusu anne ve kadın tarafından boğulma korkusudur. Kadın onun derisinin altına girer. Yüzeyi sıyırmak, çorbada ya da yoğurtta yağı almak demektir. *Don Juan*'ın yüzeyi sıyırarak kayması bir sa-

vunma mekanizmasıdır, dünyadaki ilkel ruha tapmayla gökyüzündeki temsilî Apollonculuk arasında bir tür uzlaşmadır. Byron, mekânı doğa anadan geri isteyerek hareket etmeye devam eder. Byron'ın Sardanapalus'u Kleopatra'yı ortadan kaldırıp onun yerine geçer çünkü Byron femme fataleden ve kadınsı durgunluktan korkar. Yırtıcı Gülbeyaz bile sultanın tutsağıdır, erkek dünyasında kapana kısılmıştır.



35. Elvis Presley Speedway filminden, 1968.

Byron suyu severdi; öyle iyi bir yüzücüydü ki daha önceki hayatlarından birinde bir balık-adam olarak dünyaya gelmiş olup olmadığını merak ederdi. Nitekim at arabasının tepesine de bir denizkızı kondurmuştu. Bu denizkızı erdişil Byron mıydı – yoksa içine nüfuz edilemeyen arketip kadın figürü mü? Yüzmek, yumru ayaklı Byron'ın en özgür hareketidir. Başarılarından biri de Çanakkale Boğazı'nı yüzerek geçmesiydi: Byron suya saygı gösterdi ancak atletik açıdan da amacı ona hâkim olmaktı. Wordsworth kadar o da doğayı ruhlar âleminden kaynaklanan tehlikeden arınmış halde istedi. Byron'ın daha sonraki üslubundaki açıklığı, kadının ve suyun kasvetinin inkârıdır. Dişi sıvılar opak ve dirençlidir; bedenimizin en sulu kısmı olan yağ, anne doğasının erkeğin arzusuna el koymasıdır. Blake gibi Byron, Yehova ya da Kibele'ye ürün vermeyi reddeder. Pek çok klasik rock şarkısı, "koş, koş, koş" der. Büyümek için bitki kök salmalıdır. O halde gençliğini koru ve öl. Byron'ın dinlenmek bilmeyen hayvanî hareketliliği, dişi bitkisel etini yenilgiye uğratır. *Don Juan* durmaz, çünkü Byron duramaz.

Bir çağdaşı, Byron'ın insanlar üzerindeki "büyüleyici etkisi"nden söz etmişti. Mary Shelley onun hakkında "Tavrında, sesinde, gülüşünde insanı hayran bırakan bir şey vardı – bir tür büyüleyicilik" demişti.[16] Byron, som bir karizmaya, kavramsal ya da ahlâkî olandan ayrılmış bir kişilik gücüne sahipti. Karizma elektromanyetizmadır, erkeksilik ve kadınsılığın göz kamaştırıcı birleşmesidir. Lady Blessington, Byron'ın "sesi ve aksanı özellikle hoş, ancak kadınsı" olduğunu söylemişti. Arkadaşı Moore da, "kaprislerinde, ağlama krizlerinde, âni sevgi ve nefretleri"nde bir tür ka-

dınsı bir karakter" görmüştü.[17] Byron, Michelangelo'nun *Giuliano de'Medici*'si için ortaya koyduğum erdişi kategorisine aittir: Kadınsı bir güzellik ya da güzelliğin erkek temsilcisi, kaymak gibi teni olan bir atlet. Jane Porter, Byron'ın teninin "ayın solgun yüzü"nü andıran "yumuşak bir parlaklık" içerdiğini söyler. Lady Blessington yüzünün "koyu kahverengi buklelerin" daha da belirginleştirdiği "olağanüstü solgunluk"ta olduğunu belirtir: "Saçına briyantin sürdüğünden daha da siyah gözükmektedir."[18] Beyaz ten, koyu renkli, briyantinli saç: Elvis Presley. Şarkıcı Roy Orbison'a saygısını göstermek için Presley kahverengi-kumral saçını siyaha boyamıştı ve arkadaşlarının bir ân önce doğal rengine dönmesi yönündeki telkinlerine rağmen siyaha boyamaktan vazgeçmemişti. Bir mit yapıcısı olan Presley asıl güzelliğin kaynağını anlamıştı.

Byron ve Elvis Presley özellikle düz Yunan burunlarıyla profilden birbirlerine benziyorlardı (*34. ve 35. Resimler*). Caroline Lamb, Byron'la ilişkisini anlattığı romanı olan *Glenarvon*'da kadın kahramanının onunla ilgili ilk bakıştaki gözlemini şöyle anlatır: "Üst dudağının kibirli kıvrımı kendini beğenmişliğini ve küçümsemesini dışa vuruyor."[19] Presley'in alaycı dudak büküşü o kadar simgeleşmişti ki kendisi 1968'de bir televizyon programında ağız kasını seğirttiğinde, gülen izleyicilere şöyle demişti: "Dudağımda bir şey var." Romantik bükülen dudaklar Aristokrat bir kibirdir: Presley'e hâlâ "Kral" denmesi, demokrat bir halk kitlesinin geleneksel gereksinimlerinin kanıtıdır. Devrimci cinsel kimlikler olarak Byron ve Presley'nin erken dönem ve geç dönem üslupları vardı: Önce tehdit, ardından da nazik bir âlicenaplık düşüncesi. Onların günlük tavırları erkeksi ve kibardı. Presley'in insanı esir alan tatlı dilli bir çekiciliği vardı. Peter Thorslev, Byron'ın kahramanının "kadınlara karşı her zaman flörtçü bir tavır sergilediğini" belirtiyor. [20] Byron ve Presley dünyayı biçimlendirseler de, titanlara özgü bir gücün taşıyıcıları olsalar da dişi anlamda son derece heyecanlı ve duygusaldılar.

Her ikisi de ömürlerinin sonlarına doğru Doğululaşma eğilimine girmişti. Doğu'ya özgü konulara ilgi duyan Byron Yunan Bağımsızlık Savaşı'nda Türklere karşı savaşıp Missolonghi'de bilinmeyen bir hastalıktan öldü. Bir portresinde ipek türbanı ve işlemeli Arnavut kıyafetleri içinde gözükür. Presley'in son on yıldaki giyim tarzı neredeyse Mitracıydı: Mücevherlerle kaplı ipek tulum, dev tokalı kemerler, yüzükler, zincirler, kuşaklar, omuz atkıları. Bu haliyle, İngres'nin portresinde Bizans'a özgü bir ihtişamla, kadifeler, kürklü mantolar ve mücevherler içinde tahta çıkan Napolyon'un son dönemini çağrıştırıyor. Napolyon, Byron ve Presley, genç erkeğin alev alev yanan arzularının ifadesi olarak sade bir biçimde ortaya çıktılar ama üçü de birer süslü *objets de culte*'e (tapınç nesnesi) dönüştüler. İngiliz efsanesi kültürde "Batılılaşma" öngörür: Troya'dan

Roma'ya ve oradan Londra'ya. Ancak aynı zamanda kültürde Doğululaşma da vardır. Mezopotamya ve Küçük Asya'daki tarihsel köklerimizden uzağızdır; yine de tekrar ve tekrar, karizmatik Avrupalı kişilikle ilgili gittikçe şişen ortak duygu, içgüdüsel olarak o kadını ya da erkeği doğuya çevirir. I. Elizabeth de sonunda parlak bir Bizans ikonu olmuştur.

Başka bir benzerlik: Byron ve Presley atletik zindelikleriyle ünlenmişlerdi ve buna rağmen her ikisi de parlak tenlerine ya da gürbüz güzelliklerine her nasılsa hiç zarar vermeyen kronik hastalıklardan muzdaripti. Her ikisi de sürekli şişmanlıkla mücadele ettiler ancak, Presley hayatının sonuna doğru bu mücadeleyi kaybetti. Her ikisi de erken öldü; Byron otuz altısında, Presley kırk ikisinde. Byron'ın otopsisinde büyümüş bir kalp, bozuk bir karaciğer ve safra kesesi, beyin iltihaplanması ve kafatası kemiklerinin eklem yerlerinin yok olduğu saptandı.[21] Presley'de kalp büyümesi ve bozuk kolon ve karaciğer belirlendi. Her iki vakada da, organizmaya karşı bir tür isyan olarak, devasa fiziksel enerjinin içteki rahatsızlıklarla tuhaf bir biçimde birleştiği görüldü. Presley'in ilâçları neden değil belirtiydi. Psikogenetik olarak Byron ve Presley kadınlara özgü gizemli bir kendi kendini iyileştirme sanatını uygulamışlardı.

Michelangelo'nun *Giuliano*'su üzerine konuşurken, heykelin devasa bacakları ve baldırlarıyla tuhaf bir kontrast oluşturan kuğu gibi boynuna dikkat çekmiştim. Kontes Albrizzi, Byron hakkında şunları söylemişti: "Toplumsal alışkanlıkların izin verdiği kadarıyla açıkta bıraktığı boynu âdeta bir kalıpta dökülmüş gibiydi ve bembeyazdı." (Shelley de "her tür yasağa meydan okuyarak gözler önüne serilmiş bembeyaz boynuyla" gözükmüştü.) Byron'ın portrelerinden çoğu boynu ön plana çıkarır. Kadınsı boynunu narsisist bir edayla çeviren bu güzel adamın profili hayranlık uyandırır. Çıplak boynun kadınsı anlamı, Emma'nın gelecekteki kocasıyla flört ederken kadeh kaldırıp başını arkaya atarak bardaktan içkisini içtiği Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde de açıktır. Benzer kışkırtıcı beden diline Lucretius'un Mars'ında, Ingres'nin Thetis'inde, Girodet'nin Endymion'unda, Kleist'ın Akhilleus'unda, George Elliot'un Rosamond'unda ve *The Goddo Earth*'teki (1937) mağrur Çinli dansçı Tilly Losch'ta da rastlanır. Elvis Presley'in daha sonraki Şarklılaşma sürecinin işaretlerinden biri de havalı bir şekilde bağlanmış, boynu uzun gösterip, göğse doğru V şeklinde inen fulardır. Presley'in Las Vegas show'larında boynuna sardığı fuları daha sonra izleyicilere atma – boyun formatında kendi kendisini izleyicilere dağıtma – alışkanlığı vardı. Bu sahne benim belleğime kazınmıştır.

Karizma nereye aittir? Nerede kalmalıdır? Byron'ın kafası, özgürlük davası adına kendisini kurban etmesine yol açan politik fikirlerle doluydu. Ancak o, ihtişamı kendi toplumuna çok fazla gelen bir Alkibiades idi.

İngiltere onun varlığına dayanamayacağından, onu sürgüne göndermek zorundaydı. Mükemmel narsisizm büyüleyici ve bu nedenle de moral bozucudur. Byron'ın narsisizmi ensesti arkaik ve toplum dışı boyutundan kurtardı. Lord Byron, İngiliz politikasına girseydi ne olurdu? Byron'dan önceki bir başka erkek güzeli de, I. James ve II. Charles'ın gözdesi Buckhingam'ın birinci Dükü George Villers'dir. Yirmi yıl önce Palazzo Pitti'de gezinirken, insanı derinden sarsan solgun yüzlü, erdişil bir portre karşısında âdeta şoka uğramıştım. Kime ait olduğu belirtilmemiş olan bu resim galiba Rubens'in Buckingham resmiydi. Richard Lester'ın *Üç Silahşörler*'inde (1974) Buckhingam'ı oynayan Simon Gray, Rubens'in portresine tıpatıp benzetilmişti. David Harris Willson şöyle diyor:

> Buckingham, iki cinsiyetin albenisinden de bir şeylere sahip baştan çıkarıcı bir genç adamdı. Bütün dünyadaki en yakışıklı adamlardan biri olarak ün salmıştı. Uzun, göze hoş görünen ve güzel orantılı bir vücudu vardı, bedensel sporlarda büyük bir fiziksel kuvvete ve yeteneğe sahipti... Antika uzmanı ve günce yazarı D'Ewes şunları not düşmüş: "Ondaki her şey zarif ve güzeldi; özellikle de elleri ve yüzü bana son derece kadınsı ve ilginç gözüküyordu."[22]

Bir erkek güzeli olarak Buckingham'da atletik yapı ve kadınsı çekicilik bir aradaydı. Bir kez daha, koyu siyah saçla narin görünüşün birlikteliğinin oluşturduğu kontrastla karşı karşıyayız. Buckhingam'ın olağanüstü güzelliğinin politik sonuçları ciddî ve uzun süreli oldu. Perez Zagorin şunları yazıyor:

> Gücün doruğuna tırmandı, bir kiralık katilin bıçağı ışığını söndürünceye dek orada göz kamaştırıcı bir ihtişamla parlayacaktı... Servet ve makamların altın yağmuru üzerine boşanıyordu... Buckingham'ın hükümranlığı devrimin öntarihinde kritik öneme sahip bir dönem oluşturdu. Kral'ın hükümetinin ve himaye sisteminin işleyişini bozdu. Saray'da hoşnutsuzluk tohumları ekip politik sahnede düşmanlığın başlıca nedeni oldu. Krallık rejimine nefret ve hoşnutsuzluğu getirdi. Gözde kimselerin yükselmesi, tahtın ahlâkî otoritesinin – ki bu otorite hükümet için vazgeçilmezdir ve bir kez kaybedildi mi bir daha telafi edilemez – inişe geçtiğini gösterir.
>
> Buckingham işleri idare etmekle beraber gerçek anlamda bir politika ya da uzun erimli amaçlar belirlememişti. Kendi dönemindeki bakanlar Richelieu ve Olivares'ten farklı olarak, güç kullanımındaki başlıca amacı kendisini ve beraberindekileri daha da önemli kılmaktı.[23]

Alkibiades Atina imparatorluğunun yıkılmasına yardım etmişti. Buckingham ise İngiltere'de kralı katleden devrimi hızlandırdı. Karizmanın fazlası, kişinin hem kendisi hem de başkaları için zararlıdır.

Romantik sürgün Byron, İngiltere'ye bir iyilik yaptı. Bir araya gelmiş

enerji ve güzellik, yakıcıdır, tanrıya özgüdür ve yıkıcıdır. Elvis Presley'e rahatsız edici bir ün sağlayacak gençlik tapıncını Byron yarattı. Bizim zengin ticarî kültürümüzde bu güzel adam politikayı görmezden gelerek imparatorluğunu başka bir yerde kurmaya kadirdi. Çağdaş popüler kültürün âyinsel fonksiyonu: Politik otoriteye paralel olarak var olup onu arındırmak. Modern karizmatik kişilik, geniş kitlelere ulaşan sinema, televizyon ve müzik gibi araçlara sahip. Büyük medya politikayı koruyan engel olarak hareket ediyor, bu engel olmasa çağ açan narsisistik çekiciliğe sahip kişilerin girişiyle politikanın dengeleri bozulurdu. Günümüzün Byronvari güzel adamı, bir devletin temellerini sarsan bir Buckingham değil, imgeleme hükmeden bir Presley'dir.

14
Işık ve Isı
Shelley ve Keats

Babalar kazanır, oğullar para harcar. İş dünyasının ve sanat piyasasının girişimcileri vârislerine bırakacakları servetlerini biriktirerek kimliğin yolunu zorla açarlar. Her şeye sahip olan oğulun, babasından başka karşı çıkacağı hiç kimse yoktur. Çoğu ünlü babanın oğlu alkolik, uyuşturucu bağımlısı ya da bohemdir. İlk kuşak Romantik şairler, çöküş halindeki on sekizinci yüzyıldan kendilerini zorla çekip çıkarmışlardı. Çelişkili ve çatışkılı kişilikleri karmaşa içindeyken bile büyüktü. İlk neslin yükünü omuzlarında hisseden ikinci kuşak Romantikler ise, onlardan çok daha hayat dolu olsalar da, dirençli değildiler. Byron, Shelley ve Keats gerçekliği lirikleştirdiler. Yunan'a ait bir tür olan lirik, doğa ile duygulanım arasındaki basit paralelliğe dayanır. Antikitede lirik, evrenin tam bir resmini vermek üzere bir bütün olarak alınan diğer türlerle desteklenmişti. Lirik, bağımsız bir tür olarak tek başına var olamaz. Dante, Spenser, Shakespeare ve Milton liriği daha geniş ifade biçimlerine tâbi kıldı. Blake ile Wordsworth de öyle yaptı, keza lirik ıstıraplardan bir kaçış olarak yüzünü felsefeye dönen Coleridge de. Byron, Shelley ve Keats ise liriği daha önce eşi benzeri görülmemiş bir uzunluğa taşıdı. Fakat uzunluk onları, istikrarlı bir toplumsal yapının sınırlandırmadığı lirik duygulanıma içkin ıstırap karşısında korumadı. Her üçü de âdeta liriği kendi kaynaklarında yenilemek istiyorlarmışçasına güneye kaçtılar. Liriği kuzey kışında yaşar kılacak olan ilk Romantik Emily Dickinson idi –bu bulunduğu yerde kalmış ve doğanın sadizmine karşı koymak için Spenser ve Blake'i kullanmış olması sayesinde oldu. İkinci kuşak Romantikler, ilk kuşağın cinsellikte ve doğada açığa çıkardığı daemonikliği hükümsüz kılmaya çalıştı.

Shelley için imgelem, "bütün uzlaşmaz şeyler"i birleştiren "sentez ilkesidir."[1] Coleridge gibi Shelley de karşıtların sentezini cinsel personalara dek genişletir. O, aşikâr Hermafroditi olumlu anlamda kullanan ilk Romantiktir. *Adonais* (1821) adlı ağıdında Shelley, Keats'i, haince katledilen yarı kadınsı Adonis şeklinde tasvir eder. Şiirin önsözünde, Keats'in veremden ölümünü, güzel oğlan ile ay tanrıçası mitinin bir uyarlaması olan "Endymion"una yapılan gaddar eleştiriye" atfeder. *Quarterly Review* dergisinde toplanan "bu rezil adamlar onun hassas beynine en şiddetli etki-

yi" yapmışlardı. Daha sonra gelen övücü değerlendirmeler "böylesine kasıtlı bir şekilde açılan yarayı iyileştirmekte yetersiz kalmıştı." Adonis'in yaban domuzunun dişiyle deşilmesi, şairin düşmanca eleştirilerle deşilmesi şeklini almıştır. Âyinsel bir biçimde toplum tarafından katledilen güzel oğlan olarak şair, *Adonais*'te söz edilen Thomas Chatterton'dır. 1770 yılında on yedi yaşındayken intihar eden umutsuz şair Chatterton, trajik gencin Romantik arketipi haline gelmiştir. Shelley'nin gaddar eleştirmenleri, Wordsworth'ün hor gören "bencil erkekleri"nden farksızdır. Toplum, kadınsı şairi suiistimal eden iktidar sahibi erkekler tarafından yönetilir. Shelley "onların sövgü ve aşağılama amaçlı fırlattıkları zehirli okların, Keats'inki gibi nüfuz edilebilir bir cevher olan" yüreği hedef aldığında ölümcül olduğunu belirtir. Ok, yaban domuzunun dişi, yürek, kasıktır. Duyarlı Keats bir kadın gibi nüfuz edilebilendir. Shelley, Shakespeare'in *Venüs ile Adonis*'indeki sado-mazoşist erotizmi hatırlar: "Bağrını burnuyla dürter, sevecen domuz / Yumuşacık kasığına gömülmüş dişten habersiz." (115–16). Elbette, eleştirmenler de sevecen olmayan domuzlardır.

Blake hariç tüm Romantikler gibi Shelley için de şair, edilgen bir mustariptir. Shelley, genç Prometheus'un "Istırap, benim yapısal unsurumdur." (I.477) dediği *Prometheus Unbound* şiirinde bu temayı ustalıkla kullanır. Prometheusçu şair, imgelemin tanrısal ateşini çalar, ama Romantik bakımdan cüretkâr eyleme yönelik her çaba cezasını bulacaktır. Şiir, Prometheus'un çaresizce olduğu yere mıhlandığı, buzdan kargılarla ve yırtıcı kuşların gagalarıyla delik deşik edildiği sado-mazoşist bir sahneyle açılır. Tüm erkek sanatçıların Keats'inki gibi nüfuz edilebilir bir bedeni ve yüreği vardır. Blake'in *God Creating Man*'ine benzer şekilde *Prometheus Unbound* erkeğin cinsellik savaşımıdır. Baskıcı olan erkeksidir, bu yüzden de adaletsizdir. Shelley, Jupiter'i cennetten sürerek *Yitirilmiş Cennet*'i ve klasik miti revizyondan geçirir. "Yüce Tiran" batarken, gücü de ortadan kalkar. Öç alıcı şair sırası gelince onu iğdiş eder.

Shelley'nin "Ozymandias"ı bir başka erkeğin düşüşünü anlatır. Firavun, muhtemelen II. Ramses, tantanayla şişinse de zamana yenik düşer. Tiranlık ve erkeklik gücü bir kez daha "küçümseyicidir." Hiç kimse olarak şair, her şeyi görür. Ozymandias'ın "dağılmış yüzü" darbelerin örselediği Batılı erkek personadır. Şiir, bir put kırıcılıktır, imgeyi kırmaktır. Sebatkâr ve inatçı doğa, cinsellik ve siyasetin erkek putunu devirir. Siyasal güç kumun üzerine inşa edilmiştir, oysa sanat, kalıcıdır. II. Ramses'in örneğinde nasıl da doğru: Onu ancak Ebu Simbel'deki heykel ve kabartmalardan, Kutsal Kitap'ta anlatılan *Çıkış* öyküsünden ve Yul Brynner'ın büyük bir ustalıkla canlandırdığı *On Emir* filminden hatırlıyoruz. Doğanın öcü: Bugün parazitlerin istilâ ettiği II. Ramses, iyice küçülmüş olarak, temizlenmek üzere gaza maruz kalmak üzere gemiyle Paris'e nakledilen bir

mumya halinde haberlerdeki yerini alıyor. Shelley'nin sonesinde de, Firavun'un sorunu gazdır.

The Witch of Atlas'ın (Atlas Cadısı) (1820) en önemli iki figürü erdişildir. Cadı, "boz kayadan bir odada" tamamen yetişkin olarak doğar. Athena gibi, onun da çocukluğu olmaz; Kirke gibi bir başkalaşımcı ve Güneşin kızıdır. Cadı, sanatın büyüsünü temsil eder. Doğum yeri olan "kuytu kayalıklar" Wordsworth'teki aklın derin, kitonyen mağaralarıdır. O, bir toprak düşüncesi, bir salgıdır. Shelley, Coleridge'in dışlanmış şairini Spensercı femme fatale'e dönüştürmekle "Kubla Khan"ı hatırlatır. Oysa Spenserca cinsellik diye bir şey yoktur. Cadı "cinsiyetsiz bir arı" (Pindaros'un Delfi kehâneti), "ışığa bürünmüş güzel bir hanımdır." Shelley'nin en sevdiği taktiklerden biri de kitonyen sırları yatıştırmak ya da yumuşatmak için Apollonca ışığa başvurmaktır. Sanat yaratımının dinamikleriyle değerlendirecek olursak, *The Witch of Atlas* yaratımın yıkımdan doğması gerektiğini inkâr eder.

Kâhine cadı, toplumsal ve erotik yaşamın hareketlerini gözleyerek insan bilincine girer. "Onun fikirleri birer vekildir": içinde erkeklerin yer aldığı bir mahkeme vardır. Kendinden kalabalık olduğundan ne bir işe, ne de bir arkadaşa ihtiyaç duyar. Yalnızca bir kez duygulanır; o da, bir ölümlü olarak ölümsüz deniz perilerini ve ağaç-cinlerini eğitmenin yararsızlığı karşısında kapıldığı kederden ağladığı zamandır. Çevreyi dolaşmak üzere mağarasındaki inzivadan çıktığında, tekne–cinini yüzdürebilmek için kendisine mekanik bir yardımcı icât eder. "Cinsiyetsiz bir şey", ama her iki cinsiyetin güzelliğine sahip Hermaphroditus'u, "ateş ve kardan" yaratır. O, "zarafet ve güce", dolgun göğüslere ve melek kanatlarına sahiptir. Onun ateş ve karı, Spenser'ın kadın kılığına girmekte ustalaşmış bir erkek ruh olan Sahte Florimell'ine aittir. Hermafrodit tekneyi akıntıya karşı sürerek doğal yasayı çiğner. Bir sanat eseri olarak kendi metnini, şiir içinde şiiri kişileştirir.

Cinselliksiz cadı, yaratığını kendi suretinde yaratır. Hermafroditi, bir oto-portre, cadının cinsel ikiliğinin bir izdüşümü olarak görüyorum. Onun icât edilişi, Wordsworth'ün *Tintern Abbey* ve Byron'ın *Manfred*'ine benzer şekilde eş-çiftin Romantik anlamda gerçekleşmesidir. Wordsworth'te eş-çift sessiz de olsa tetiktedir. Byron'da ise eş-çift tereddüt eder ama sonunda konuşur. Shelley'nin eş-çifti ise dilsiz ve hattâ otistiktir. Yüzünde "hareketli düşler" oyun oynarken "uyanmamış gözlerle" gemide yatar. Kendi kendine gülümser, ağlar, iç çeker ve mırıldanır. Knight'ın, Hermafroditin "insanoğlunun evrimsel ya da aşkın ereği" olduğu görüşüne karşı çıkan Bloom haklı olarak onun "yalnızca bir robot" olduğunu belirtir.[2] Hermafrodit koma halinde bir katatoniktir. Goethe'nin Homongolos'u gibi o da on dokuzuncu yüzyıla özgü bir imal edilmiş nesnedir.

Bu duygusuz, buz gibi erdişiye fütüristik bir varlık olan android adını veriyorum. Klasik anlamda modern android, kibirli ve maskemsi yüzüyle Ellilerden Yetmişli yıllara dek görülen süper model tipidir. Anthony Burgess, bir arkadaşının "bacaklardan ibaret, göğüssüz bir ideal mankenle" olan randevusundan sonraki yorumunu şöyle anlatır: "Bir bisikletle yatmaktan farksızdı."[3] David Bowie, ölüye benzer yüzüyle buz gibi ve sahte bir görünüşe sahip olduğu travesti döneminde bu manken stilini benimsemişti. Yirmili yıllarda, D. H. Lawrence'ın nefretle karşıladığı bir android kadın belirdi. Parker Tyler, Garbo gibi stüdyo dönemi yıldızlarını "uyurgezerler" olarak adlandırır.[4] *Onu Cennete Gönder*'de (1945) Gene Tierney, *The Importance of Being Earnest*'da (1952) Joan Greenwood, *Vertigo*'da (1958) Kim Novak ve *Tiksinti* (1965) ve *Gündüz Güzeli*'nde (1966) Catherine Deneuve'u iz bırakmayan sinema zombileri kategorisine yerleştiriyorum. Ruhsuzluk, psikolojik bir yoksunluk, erkeklere özgü bir kişiliksizliktir. Diğer uyurgezer androidler, Wilde'ın robot misali esrik Salome'u ve Lawrence'ın "duygusuz yüzü" ve "eksik aklı" ile ağırkanlı Hermione Roddice'idir.[5]

Hermafroditimsi imal edilmiş nesne, Sanayi Devriminden çok önce ortaya çıktı. Vergilius, Truva Atı'nı askerlerle dolu bir "rahim", "silâhlara gebe ölümcül bir makine" olarak tanımlar. Erdişil Athena'nın "tanrısal sanatıyla" yapılmış olan Truva Atı, ruhsuz doğurganlığından ötürü hermafroditiktir: Yapay döllenme, ucubemsi mekanik doğumlarla sonuçlanır (*Aen*. II.20, 52, 237–38, 15). Spenser'ın daemonik Düzmece Florimell'i, olmayan gözünü David Bowie ile paylaşan Nefertiti büstü kadar androiddir. Nefertiti'nin gelişkin beyni ve omuzlarından kesilmiş kollarından bahsetmiştim. Bedenin kimyevî ve cerrahî manipülasyonuyla üretilen yeni bir cinsiyet olan transseksüelin icadının yol açtığı yasal ve ahlâkî sorunlarla boğuşmaya devam ediyoruz. Transseksüel, kurmacanın hayâl gücü geniş bütün yaratıcılarına borçlu olduğumuz bir nezaketle "dişi" olarak adlandırmaktan mutluluk duyduğumuz, teknoloji ürünü erdişidir. Neredeyse bir transseksüel olarak tanımlayabileceğimiz favorim olan teknolojik erdişi, güzellik arayışı içinde yüzünü ve bedenini radikal bir biçimde yeniden şekillendiren bir zamanların Prenses Pignatelli'si, Luciana Avedon'dur. Avedon'un ilk kitabı şöyle başlar:

> Her yüzyılda birkaç defa büyük bir doğal güzellik doğar. Ben onlardan biri değilim. Ama ben, doğanın eksik bıraktığını tamamladım – o kadar ki, zaman zaman neyin gerçek neyin yapay olduğunu bile hatırlayamıyorum. Asıl önemlisi, başka kimsenin de hatırlayamayışı.[6]

Sentetik malzemeden yapılmış bir makine olduğundan, android ne erkek

ne de dişidir. O şahane Camay sabun reklâmında, göz alıcı ve sevimli Luciana Avedon estetik ameliyatla değiştirilmiş yüzünü kameraya döner ve izleyiciye hitap ederken mekanik sesiyle ağır ağır inanılması güç, hipnotik bir uzunlukta "hindistan ceviziyle zenginleştirilmiş köpük" sözlerini ağzında yayarak söyler. Transseksüel Renée Richards'da da göze çarpan, sözcükleri ağzında yayan uyurgezer, mekanik bir vızıltıyı çağrıştıran konuşma tarzıyla yüzündeki donuk ifadenin aykırı birlikteliğidir.

Bu yüzdendir ki Shelley'nin Hermafroditi, bir android olduğu ölçüde, insanî hayat için bir örnek olarak görülemez. O, Romantik şiirdeki en tekbenci ve duygusal anlamda toplumsallıktan en uzak varlıklardan birisidir. Hermafroditin kökeni, Spenser'in eserinde Artegall'ın görevini yerine getiren "demirden adam" Talus'a dayanır. Talus, esasında Artegall'i Atlas Cadısının mağarasının habercisi olan bir mağarada bakıp büyüten ölümsüz Astraea'nın hizmetkârıdır. Shelley, bu şiiri, karısının iki yıl önce yayımlanan romanı *Frankenstein*'a bir cevap olarak tasarlamış olabilir. Hermafrodit, onun deneysel otomaton versiyonu, duygusal uzaklık ve estetik kusursuzluğuyla Apollonca meleğidir. Shelley'ler arasında bir rekabet ya da anlaşmazlığın sürüp gittiği çok açıktı, öyle ki, Mary, *Atlas Cadısı Üzerine Notlar*'da, "insanın ilgi alanı ve tutkularına uzak kalan *The Witch of Atlas*'ın, soyut ve düşsel ruhuna uygun olarak tasarlanan konularla değil de, popüler zevke hitap eden konuları şiirine uyarlayarak ününü arttırmak konusunda" kocasını teşvik ettiğini anımsar. Shelley şiirinin "düşsel" niteliğini savunan altı dörtlükle karısını cevaplar. Tek başına insan onun ilgi alanına girmez. Romantikler daha yüksek ve daha aşağı olanı hedeflerler.

Shelley, *The Witch of Atlas*'ı 1820 Ağustos'unda Piza yakınlarında yazdı. Üç ay sonra Mary Shelley ve Claire Clairmont, Piza valisi olan babasının önceden kararlaştırılmış bir evliliğe hazırladığı on dokuz yaşındaki Emilia Viviani ile tanıştı. Emilia, Shelley'nin Ocak 1821'de yazmaya başladığı *Epipsychidion*'ı esinleyen kişidir. Benim kuramıma göre, Emilia Viviani'yi ilk gördüğü andan itibaren Shelley için o, henüz tamamladığı *Witch of Atlas*'taki Hermafroditin cazibeli bir hanıma dönüşerek varlık kazanmış halidir. İlk şiirde Hermafrodit, bir sanatçı–aracı olan cadının gözünden yansıtılır. İkinci şiirde ise şairin kendisi Hermafrodite meydan okur. Önemli şiirlerinden olan *Epipsychidion* gerektiği gibi yorumlanamamıştır. Gerçekte şiir, daemonik ve kitonyen bir biçim olan Romantisizmi Apollonik bir biçime dönüştürme çabasıdır. O, ikizlerin ensest sonucu gerçekleşen doğumlarının anlatıldığı *The Witch of Atlas*'ın ilk dizelerinde zaten var olan ensesti erdişilikle birleştirir.

Epipsychidion, polemik tarzda bir zina savunusu şeklinde bütünüyle

yanlış anlaşılmıştır. Shelley'ler ile Emilia Viviani arasındaki dostluk kısa ömürlü, ancak yoğundu. Dönemin tanıkları, kocasının Emilia ile olan yakınlığı karşısında Mary Shelley'nin takındığı tutum konusunda sayısız spekülasyonda bulunmuştur. Gerçek kişi ve olaylara dayanan bir roman olan *Lodore*'da (1835) Mary, kimilerince durumu aklamaya çalışıyor şeklinde yorumlansa da, bu ilişkiyi platonik olarak tanımlar. Bununla birlikte ben, Mary Shelley'nin tanımına katılarak *Epipsychidion*'da platonik ilişkinin son derece açık olduğunu ve şiirin anlaşılması için merkezî bir önem taşıdığını düşünüyorum. *Epipsychidion*, tarafların her ikisinin de cinsiyetinin ikircimli olduğu, erotik ama cinsellik taşımayan yani bir ilişki çeşidi tahayyül eder.

Epipsychidion'ın ilk dizeleri, Emilia'ya şiirin temel fikirleri olan "Ruh" ve "Kızkardeş" hitaplarıyla seslenir. En sevdiğim Romantik tabirlerden biri olan "Kızkardeş-Ruh", şiirden çıkartılan dizelerden gelir. Şair, Emilia'nın aynı anadan doğma ikizi olmak için can atmaktadır. Yalnızca Emilia Shelley'nin kızkardeşi olmakla kalmayacak, Shelley'nin karısı da *onun* kızkardeşi olacaktır (45–48). Başka bir deyişle Shelley kendi karısını kızkardeşine dönüştürecektir. Romantik şair için her türden ilişki aile romansına indirgenir. Emilia'nın Shelleylere yazdığı mektuplar (onların Emilia'ya yazdıklarının yok edildiği anlaşılıyor) yalnızca aileden olanların bildiği türden bir dilin aralarında kullanıldığına şüphe bırakmıyor. Bu mektuplarda Emilia, Shelley'den kardeş, Mary'den de kızkardeş olarak söz eder.

Shelley'nin ikizlik özlemi, heteroseksüel bir bağlanma içinde genetik özdeşleşme arzusudur. *On Love* adlı makalesinde Shelley, doğduğumuz andan itibaren bir yanımızın "benzerlik için yanıp tutuştuğundan" bahseder. Şair, Emilia'nın ikizi olarak kendi benzeriyle birleşecek ve insanın göğüslemek zorunda kaldığı yalıtılmışlık ve tamamlanmamışlık kaygılarından kurtulacaktır. Ensestin asosyalliği, ensest ilişkileri toplumsal kimliklerinin önüne geçen ikizler düşüncesinde zekice somutlaşır. Ensest, uygarlıklardan daha eski ve daha öncedir. Şair bir sıçrayışta zamanın şafağına geri döner.

Shelley'nin, *The Faerie Queene*'de gerçekleştiği biçimiyle ikizlerin rahimdeki ensest birleşmesini tasavvur etmiş olabileceği düşüncesi gözardı edilemez. Kendileri de ensest ilişki sonucunda dünyaya gelmiş olan ikiz devler Argante ve Ollyphant, doğumdan önce "bedensel şehvette" birbirlerine karışmış ve bu "canavarca" eylemde birbirlerine kenetlenmiş bir halde yaratılmışlardır (III.vii.48). Romantik şairin yücelttiğini Rönesans dönemi şairi küçümser. Doğum öncesi cinsellik eskiye dayanan bir fikirdir: Plutark, İsis ve Osiris'in dölyatağında çiftleştiğini anlatır. *Epipsychidion*'ın meselesi beden değil zihindir. Shelley aklî olanı öncele-

yen bir bilgi türünün arayışındadır. O ve ikizi insan bilincinin kökenine doğru ortak bir keşif seferi yaparlar.

Shelley, Emilia'yı "Cennetin Meleği", "Gizli Güzellik", "Karım! Kızkardeşim! Meleğim!" sözleriyle selamlar. *Epipsychidion*'daki melek eğretilemelerinin İngiliz Edebiyatında eşi benzeri yoktur. Wordsworth gibi Shelley de âşık olunan kadına gizemli bir cazibe vererek onu melekleştirir. Apollonca ışığın seline kapılan Emilia, cinsiyetsiz ve maddesiz kılınır. Sabitlenmemiş bir cinsiyetin titrek parıltısına sahip bir varlık haline gelir. Nihaî metne alınmayan bir fragmanda Shelley, Emilia'nın farklı görünüşlerini kayıt düşmüştür. Kimilerine göre o yakından tanıdığımız biri, kimileri içinse yalnızca bir kadındır. Ötekiler "senin bir Hermafrodit olduğuna", "her iki cinsiyetinle mermerden yapılmış tatlı bir canavar olduğuna yemin edebilir." Böylece Emilia'nın cinsiyeti ve kimliği Piza'da kamusal bir tartışma konusu haline gelmişti. Spenser'ın iptal ettiği "Hemafrodit dörtlükler"inde de bir Romalı Hermafrodit heykeli görünür. Shelley kendi Hermafrodit dörtlüğünü Spenser'a bir saygı sunumu olarak ta başından iptal etmek için mi yazmıştı? Ya da en basit şekliyle benzer bir estetik mi iş başındaydı? *Epipsychidion* ve *The Faerie Queene* Apollonca yasaların izinden gider Hermafrodit heykel, anatomik müstehcenliğiyle, Apollonca ışıltı diyarı için fazla ağırdır. *Epipsychidion*'ın şiirsel gücü, tinsel yükselişin ağırlıklarından kurtulmuş dikeyliğindedir.

Shelley'nin önsöz için yazdığı ikinci taslak ilginç bir fantezi içerir. Bu taslakta *Epipsychidion*'ın "Livorno'dan Doğu Akdeniz'e giderken yolda ölen genç bir İngiliz'in" kişisel eşyaları arasında bulunduğunu iddia eder. Bu genç adama, "karısı olduğu zannedilen bir hanım" ile sonradan kadın olduğu ortaya çıkan "kadınsı görünüşlü bir delikanlı" eşlik etmekteydi. Genç adam, bir Yunan adasında "hayatının geri kalanını rahatsız edilmeden dostlarıyla geçirmeyi planladığı" Arap üslubunu yansıtan bir şato satın almıştı. *Epipsychidion*, apaçık bir biçimde sapkın bir düş gücünün yarattığı matriksten doğmuştur. Shelley'nin önsözü Byron'ın üslubunu yansıtır: İngiliz adam doğuya seyahat etmektedir; efemine genç, Lara'nın ölümünün acısına dayanamayarak ölen travesti kadın, Byron'ın hizmetkâr Kaled'ini çağrıştırır. Shelley sanki karısı ve erkek kılığındaki Emilia Viviani'nin kendisine eşlik ettiğini tahayyül etmektedir. Byron'ın, dostları Shelley'lere erkek kılığına girmiş bir kızla başından geçen erotik maceraları anlatmış olma olasılığı yüksektir. Oysa Shelley, Byron'ın tarzını, Shakespeare'in turnedeki oyuncu topluluğu kadar egzotik olan *ménage à trois* (karı, koca ve onlardan birisinin âşığından oluşan üçgen –*ç.n.*) olarak değiştirir. Karısının oğlan-kızla ilişkisi nedir – hoşgörü mü yoksa bağımsız bir erotik ilgi mi? *Epipsychidion*'daki ensest tema bize, "karısı olduğu zannedilen" hanımın gerçekte İngiliz gencin romantik bir ilişki yaşadığı kızkardeşi olabileceğini düşündürür.

Shelley'nin Emilia'ya seslendiği bir başka fragmanda: "Birileri çıkarsa keşfetmeye meraklı / Arkadaşın mıyım senin yoksa sevgilin, / Bırak okuyup Shakespeare'in sonelerini, alsınlar oradan / Körelmiş zekâları için gereken bileği taşını" denir. Bu okuyucuya yönetilmiş dolaysız bir meydan okumadır. Shelley'nin kastettiği, Emilia'nın, sonelerin Esmer İtalyan kadını mı yoksa güzel oğlanı mı olduğuna bizim karar vermemiz gerektiğidir. O, "Dünyanın kendini bilmez pedagoglarının burada sunulan gizi çözebileceklerinden" şüphelidir. Bir giz olan Emilia, tıpkı Goethe'nin "muamması", travesti Mignon'una benzer. Erdişil Emilia yarattığı esrarlı ve büyülü aurasıyla travesti Rosalind'i anımsatırken, Balzac'ın belirsiz Seraphita'sını önceden haber verir. *Epipsychidion*, Shelley'nin Emilia'nın kimliğine dair muammayı çözmek üzere ardı sıra kurduğu bir imge-sinemadır.

Shelley, Emilia'nın, gençliğinden beri düşlediği göz kamaştırıcı figürün cisimleşmiş hali olduğunu ilân eder. Bu "saklı Tanrısallık" Spenser'ın peçeli hermafrodit Venüs'ünü hatırlatır. Coleridge'in *Christabel*'i gibi *Epipsychidion* da hermafrodit tanrıyla yüz yüze gelinen cinsel bir mahşerdir. Eleştirmenler Shelley'nin uzun bir süre arayış içinde olduğu imgenin "ruh içinde ruh" olarak çevrilebilecek, başlıktaki "epipsyche" olduğu görüşünde birleşir. Carlos Baker Shelley'nin "psyche-epipsyche stratejisi"nden şöyle bahseder: "Zihin (*psyche*), sahip olmadığı şeyi (epipsyche) hayal gücüyle yaratır ya da tasarlar, ve ondan sonra epipsycheye sahip olmanın, bir hedef olarak ona doğru hareket etmenin peşine düşer."[7] Bu eksiksiz formülasyon Blake hakkında geçerli olabilir ama Shelley hakkında değildir. - *Epipsychidion*'da edilgenliğini vurgulayan ayrıntı zenginliğinin gösterdiği üzere - Kendisi zaten yarı kadınsı olduğundan, Shelley'nin epipsyche'sinin dişiliği onun psyche'sinin sahip olmadığı bir şey değildir. Epipsyche, benliğin kendi dışına yansıttığı ve yeniden kavuşmak için peşine düştüğü bir yanı olabilir. Fakat, Romantizmde Blake'den sonra kadınlık asla bastırılmamış olduğu için asla bastırılmış bir kadınlık bileşeni değildir. Romantikler'in bastırdığı bir şey varsa o da erkekliktir. Baker'ın ifadesini şöyle değiştiriyorum: Shelley'nin kadın psyche'si, sahip olmadığı şeyin peşindedir – yani dişi bir epipsyche'de cisimlenen erkeksiliğin. Peşinden koşan da peşinden koşulan da hermafrodittir.

Shelley, kadın gücüne boyun eğmekten hoşlanır. Elizabeth Hitchener'a, "Sen benim üstün dehamsın," demişti. Müstakbel karısına yazdığı mektupta da "Sadece senin düşüncelerin benimkileri harekete geçirebiliyor... Kavrayışım sensiz başıbozuk kalıyor" diyecektir. Ritüel bağımlılığın bu personası Romantik maskenin bir karakteristiğidir. John Stuart Mill, benzer şekilde bir deha ve dünyanın yanlış bir biçimde kendisine atfettiği başarıların tek kaynağı olan zihinsel üstü olarak gördüğü Harriet Tay-

lor'ı bir puta dönüştürmüştür. Diğerleri kadar Gertrude Himmelfarb da bunu apaçık bir çarpıtma olarak gösterir.[8] Yine de Mill'in Harriet'i üstü olarak *tasavvur etmesi* gerçekten kendisine enerji vermiş olabilir. Yaratıcılık cinsel personaların arkaik yeniden konumlanışından doğar. Diotima ya da baskın kadın olarak Harriet, bir şekilde suçluluk duygusunun yaratıcılığa dönüşmesine yol açmıştır. Tuhaf bir şekilde Mill'in otobiyografisinde Harriet ile kıyasladığı yegâne kişi Shelley'nin kendisidir – yalnızca Shelley'nin zaafını bulmak için. Harriet "düşünce ve kavrayışta" ve diğer her şeyde Shelley'ye benzese de, Shelley "onun nihayetinde olduğu şeyle mukayese edildiğinde bir çocuktan farksızdı."[9] Maalesef, hiç de sözü edilmeye değer biri olmayan Harriet, böylesi gaddar bir sınavda ayakta kalmayı başaramazdı.

Shelley, *Epipsychidion* boyunca kendi seçilmiş edilgenlik personasını giyinir. O, meleksi düş-imgesinin alevinde "ışıltılı bir ölüm" arayan "başı dönmüş bir pervanedir." Şiirin ortalarına denk düşen bölüm, imgesini "çok sayıda ölümlü biçimde" arayan kendisinin erotik tarihinin bir kaydıdır. Yaşamındaki üç önemli kadın Claire, Mary ve Emilia, "bu edilgin Dünya" üzerinde iktidarlarını beyan etmiş kuyrukluyıldız, ay ve güneştir. Shelley, Dante'nin Madonna, St. Lucy ve Beatrice tarafından himayesinin astrolojik ve dolayısıyla pagan bir yeniden yazımını gerçekleştirir. O, Coleridge'in şairi, kendisinden üstün güçlerin üzerinde oyunlar oynadığı kadınsı bir denize benzettiği metaforunu dört farklı tarzda yineler. Shelley'nin Emilia ile ilk karşılaşması Dante ve Spenser'ın bir karışımıdır: "Belirsiz Ormanın içinde" görünen "Günün doğuşu gibi ihtişamla onun işaretiyle bir anda beliren Görüntüsüdür." Dante'nin hacısı, Spenser'ın çevresine ışık saçan Apollonca avcısı Belphoebe ile buluşur. "Güneşin Yeniden Doğuşu" demek olan Emilia "hayat dolu ışığıyla içime işliyor." Şair, onun güneş ışını oklarıyla paramparça olmuş, onun tarafından "ele geçirilmiş bir geyiktir." (Önceleri imgelemin yakaladığı "çok fazla güneşimsi ok"). Böylece Shelley, *The Faerie Queene*'de göründüğü anda Belphoebe tarafından yaralanan dişi geyiktir. Bir kaç ay sonra *Adonais*'te bir kez daha kendisini "avcının okuyla vurulan bir geyik" olarak tanımlar. Emilia nüfuz eden, Shelley nüfuz edilendir.

Emilia, bazen nazik bir kızkardeş, bazen de gerçek hayatında kendisini tanımlayışındaki gibi (babası tarafından eğitim amacıyla rahibeler manastırına gönderilmişti) "zavallı tutsak bir kuştur." Başka zamanlarda ise korkutucu şekilde Amazonsudur: "Sen Mucizem, sen Güzellik, sen Başbelâsı!" Şarkıların Şarkısını (6:4) tekrarlayan Shelley kadına erkeğin savaşçılığını verir. Leonardo'nun *Medusa*'sı üzerine yazdığı bir şiirinde "Onun dehşeti ve güzelliği tanrısaldır.", der. O, "Gorgon gözleriyle dehşetin en şiddetli sevecenliğine" sahiptir. Medusa, Apollonik Emilia'nın

kitonyen ikizidir. Hangi cinsten olursa olsun, kişide güzellik ve dehşetin birlikteliği prima facia [ilk bakışta, *—ç.n.*] hermafroditiktir. İnsanların "Sakının! Sakının!" diye haykırmasına neden olan Coleridge'in uzun saçlı şairinde onlarla karşılaşmıştık.

Öyleyse *Epipsychidion*'da edilgen şair değişken biçimde ensest ikiz, cinsiyetsiz bir ruh ve Amazon olan bir kadını yüceltir. Şiirin ikinci ve üçüncü kısımları onların gelecekteki ilişkilerinin habercisidir. Şairin Emilia'ya yakarışları genellikle duygusal bir evden kaçma fantezisi olarak görülmüş ve göz ardı edilmiştir. Oysa Emilia, şairin ruhunun "gelini" ve bedeninin "Vestal kızkardeşi" olacaktır. Vestal bâkire anlamındadır: Bu cinselliğin olmadığı bir evliliktir. Shelley, "mavi İyonya havasının çatısının" altında, "sade bir mücevher kadar berrak" kaynak ve akarsuların olduğu pastoral bir Yunan adasına yolculuk ettiğini düşler. Anlatım ve dekorun, Romantik kızkardeş-ruha olan düşsel yaklaşımıyla Baudelaire'in muhteşem "Yolculuğa Davet"ini esinlemiş olabileceği kanısındayım.

Shelley'nin Yunan hayal gücü, erotikleştirilmiş iffet temasını ayrıcalıklı biçimsel terimlerle yerleştirir. Bloom, bilginlerin Shelley'nin şiirine Platonculuk atfetmesine şiddetle karşı çıkar. Platonculuk şiir okumakta fazladan işe yaramaz; tarihsel anlamları fazla geniştir. Bununla birlikte, Shelley'nin idealizasyonları için Apollonca terimini kullanıyorum. O, göz-egemen Apollonca ışıltısıyla, görülebilir dünyanın Yunan hayalperestidir. Homeros'un ak kollu Nausikaa'sı, Sappho'nun bâkireleri ve Atina'nın *Kritios Oğlan*'ı yüksek Yunan stilinin basitlik, netlik, saflık ve güzelliğini yansıtır. Shelley'deki saflık, onun düşsel adasının İskoçya'dan uzaklarda olduğu düşünülürse hiç de daha az Yunan değildir. O'nun gördüğü "doğum öncesi bir düştür": Adanın "mutluluğunun dingin periferisi" ensest ikizlerin içinde birleştiği döl yatağındaki yaşamdır. *Epipsychidion*'taki gemi yolculuğu geleceğe değil, geçmişedir.

Shelley ile kızkardeş-ruhu en sonunda "tükenen gecenin ay ışığıyla" dolu, eski bir mağaraya ulaşırlar. Orada bir araya gelirler:

> Nefeslerimiz karışsın, göğüslerimiz yapışsın
> Ve bir atar nabzımız; ve dudaklarımız
> Sözcüklerden başka bir yücelikle örter
> Aralarında yanan ruhu ve varlığımızın
> en mahrem hücrelerinde kaynayan kuyuları.
> En derin hayatımızın pınarları
> Tutkunun altın saflığında birbirine karışsın.

Bölüm, şairin ulaşır ulaşmaz gerisin geri düştüğü yakıcı bir yüksekliğe doğru devam eder. Görüntü onu yanıltır, çünkü şiirin en radikal melekleşme biçimi olan birleşme, âniden yön değiştirir. Toplumsal personalar ge-

ri çekilir. Dramatik bir karakter olarak Shelley sessizliğe gömülürken, korodaki anlatıcı olarak Shelley elinden geldiğince konuşmayı sürdürür. Doğum öncesi ensest kültürden önce geldiği için sözcükler varlıklarını yitirir.

Shelley, Emilia ile birleşmesini Platon, Ovidius ve Milton'daki Hermafrodit efsanelerinden alınma birçok metaforla tasvir eder. Nefeslerin karışması ve göğüslerin birbirine yapışması çoğu akademisyeni şiiri bir özgür aşk savunusu şeklinde yanlış okumaya götürmüştür. Emilia Viviani'nin *Mary* Shelley'i öpmek ve kucaklamak için duyduğu taşkın arzudan söz eden mektuplarının ışığında, öpmek ve kucaklamak cinsel organların işin içine karıştığı herhangi bir ilişkinin kanıtı olmaz. *Epipsychidion*'da fiziksel bir cereyan eder ama bu normal bir cinsel ilişki değildir. Kaynayan kuyular, pınarlar ve çeşmeler, Ovidius'un anlattığı genç Hermafroditus'la bütünleşen su perisi Salmakis'in ormandaki gölüne göndermedir. Shelley'nin versiyonunda Emilia'nın bedeni onun bedeninde kaybolur. Cinsiyet silinir, biyolojiye meydan okunur. Yaşam yeniden başlar. Shelley ve Emilia *tek kişi olarak yeniden doğmak* üzeredir. *Epipsychidion* bedenin sıcaklığını taşıyan su kesesine, rahmine ulaşır. Şiir, Delfi'deki üç-ayağın üzerindeki imbik misali fokurdamaktadır. Onun mağarası Atlas Cadısının "kuytu kayalıkları"ndaki doğum odasıdır. Shelley'nin iki Hermafrodit şiiri tek ve sürekli bir hareket yaratırlar. Coleridge'in pornografik *Christabel*'i gibi *Epipsychidion* da cinsel enerjiyi serbest bırakan ve yeniden birleştiren fazlasıyla ısıtılmış psiko-simyevî bir deneydir. Kitonyen doruğuyla Apollonca bir şiir olan *Epipsychidion*'da orgazmla sonuçlanan cinsellik alaşağı edilir ve aşılır. Beden, şiiri aydınlatan ve ısıtan imgelemin alevlerinde tükenir.

Ne var ki, *Epipsychidion* kendi içinde patlar. Cinsiyetlerden arınmış bir erotizme dayanan *bütün* kimliğin ortadan kalkmasıyla biter. Ensest ikizlerin birleşmesi, ayrımların ortadan kalktığı bir düşüştür. Ensest ilksel kaosu yeniden yaratır. Shelley, Ulu Ana'nın bataklık çamuru gibi umut kırıcı bir yoğunluğuna saplanır. Şiiri yola getiren kitonyendir. *Epipsychidion* dölyatağına geri çekilmeyi, cinsiyetin cenderesindeki bedenin kül olması ve yükselişi anlamına gelen Apollonca melekleşme ile uzlaştırma gibi imkânsız bir işe girişmiştir. Oysa Apollonca melek, tanımı gereği antikitonyendir, cinsellik, beden ve doğanın ananın hükmettiği labirentinden bir kaçıştır. Tam da bu noktada şair kendisini maddeye egemen olmuş gibi hisseder, toprağın meşum yerçekimi kendisini gösterir ve şairi toprağın kucağına savurur. Shelley kendisini dölyatağı pozisyonuna açtığında onun gücünü vaktinden evvel uyandırmış olur: "İkizlerdik biz aynı anadan olma!" Çağrılan arkaik ana, ortaya çıkar.

Shelley'nin Emilia'dan uzaklaşması, görünüşte bu durumu tetikleye-

cek bir olay yaşanmamış olsa bile samimî değildi. Newman Ivey White bu ayrılığı, Shelley'nin hayatındaki "ansızın bastıran başka tiksintilerinde" de olduğu gibi Emilia'ya duyduğu "tiksinti" ile açıklar.[10] Şairin bu tutumu *Epipsychidion*'ı bastırmasıyla sonuçlanır. Bir sonraki yıl, ölümünden hemen önce yazdığı bir mektupta Shelley Emilia'dan uzaklaşmasından söz eder: "İnsanın daima birine ya da bir başkasına âşık halde olduğunu sanıyorum; yanlışlık... ölümlü bir imgede muhtemelen ebedî olanla bir benzerlik aramaktan oluşuyor." Bu, Batılı aşka özgü bir hastalıktır. Shelley'nin mektubunda tarif edilen, benim karizmatik kişiliğin cazibesi karşısında kapılan yetersizlik hissi olarak tanımladığım psikolojik anlamda yüzünü güneşe dönmektir. Şahsiyet güçlü bir biçimde görselleştirilir: Shelley *Epipsychidion*'da "Onun nerede durduğuna bak!", diye haykırır. Batının sinematik gözü, yönelen, sabit ve cerahatli bir gözdür. Oysa, çok fazla ruhanî enerjiyle yüklü birey, erkek ya da kadın olsun insanî zayıflığını kanıtladığında hoyratça gözden çıkarılır. İdealize eden âşık kendisini dramatik bir yanılsamaya, personanın iktidarına teslim eder. Shelley'nin Emilia'ya duyduğu hayal kırıklığının nedeni, o zaman on dokuz yaşında olan Emilia'nın ergenliğin en güzel döneminde ("Bahar, Gençlik ve Sabah Metaforu, / Hayat bulmuş Nisan misali bir Tezahür") artık erdişi değil, bir kadın olmasıdır. *Epipsychidion*'ı ilk kez okuduğumda Emilia'nın neye benzediğinden haberim vardı: Hadrianus'un Antinous'u. Şiirin göz kamaştıran ihtişamını esinleyen olsa olsa olağanüstü erdişil bir güzelliğe sahip biriydi. Emilia'nın "kusursuz, düzgün Yunan hatları"na sahip olduğunu görmek benim için hiç de şaşırtıcı olmadı.

Shelley'nin *Epipsychidion* için yazmış olduğu son önsöz, açıklamasını yapmaksızın onu Dante'nin *Vita Nuova*'sıyla karşılaştırır. Bloom, bu görüşü reddeder: Shelley'nin kurduğu benzerlik "çok zor kabul edilebilir" ve "şiirde değer taşıyan hiçbir şeyi kavramamıza yardımcı olmaz".[11] Yine de Dante anıştırması kesinlikle doğrudur: *Epipsychidion* Shelley'nin *Vita Nuova*'sıdır. Dante'nin Beatrice'i, saplantılı şairin âyinsel bir biçimde kendisine boyun eğdiği narsisist bir kişilik, bir kız-oğlandır. Yalnızca Knight Beatrice'in "hayat dolu cinsel öncesi kusursuzluğunu" fark etmiş gibi görünür.[12] *Epipsychidion*'la ilgili fragman ve taslaklara bir göz atmak, Roma dönemi Hermafrodit heykelden travesti kıza, güzel oğlandan *Vita Nuova*'ya, Shelley'nin düşüncesindeki şüphe götürmez değişikliği fark etmemizi sağlar. *Epipsychidion* ve *Vita Nuova* canlı bir obje d'art olan ve kendi üzerine kapanan Apollonik kişiliğe muazzam bir hiyerarşik önem atfeden, Batının erotik sapkınlığını belgeleyen klasik metinlerdir. *Epipsychidion*'ın yaygaracı tarzı, kısmen neredeyse otistik diyebileceğimiz, düşsel uzaklığıyla benzer türden ihtişamlı erdişinin bilincine tecavüz etmek isteyen saldırgan güçten ileri gelir. *Witch of Atlas*'ın Hermafroditi-

ni hatırlayalım: Tüm o vızıltı ve mırıltılarıyla kendine âşık. Güzel oğlan olarak genç kız, içindeki müziği dinleyen gümüşten bir makinedir. Narsisistler içeri buyur etmeden misafir ağırlar.

Shelley'nin Emilia'dan tiksinmesi estetik bir sapmaydı. Şu şekilde oldu: Emilia'nın meleksi, saydam bedeni ansızın ağır ve kaba bir kadın bedeni olarak göründü. Görkemli şahsiyetler üzerinde hayatın meydana getirdiği küçük düşürücü değişimi kendi gözlerimle de gördüm. Göz kamaştırıcı doğa balçığa dönüşür; aura kaybolur. Cazibe, hiç kimsenin boyun eğdiremediği doğuştan gelen bir yetenektir. Kadınların aybaşı döngüsünde yükseldiği ve inişe geçtiği olur. İdealizasyondan hayal kırıklığına savrulan Shelleyci çekimsel dizin, D.H. Lawrence'ın *Gökkuşağı* adlı eserinde Ursula'nın öğretmeni Winifred Inger'e duyduğu delicesine aşkta ortaya çıkar. Apollonca bir aydınlık ve Yunan arketipiyle başlayan eser, *Epipsychidion* gibi dünyevî olana üzücü bir düşüşle son bulur. "Diana gibi sağlam yapılı", "bir Yunan kızı gibi" tünik giymiş Inger "mağrur ve serbest bir erkek, aynı zamanda bir kadın kadar zarif"tir. Ursula'ya göre: "Ah, sağlam, ak ve dolgun güzel vücut! Ah, o mükemmel, sıkı kollar ve bacaklar... Bedeni baştan aşağı tanımlı, sağlam ve büyüleyici." Ancak birbirleriyle yakınlaşmalarından bir süre sonra Ursula, Shelleyvari bir tiksinti duymaya başlar. Hissettiği "bir çeşit bulantı", "uyuşukluğun ağır, bunaltıcı duygusu." Inger "çirkindir, kil gibi ağırdır": "Kadınsı kalçaları büyüktü ve bir et parçasından öte bir şey değildi."[13] Ursula'nın, bu eserin devamı niteliğindeki *Âşık Kadınlar*'da sürdürülen lezbiyenlikten heteroseksüelliğe evrilen gelişimine tanık oluruz. Ursula'nın öğretmenine bakışı, Shelley'nin Emilia tasavvuru ile paralellik gösterir. Parlak Yunan güzelliğindeki Apollonca erdişi kontursuz bir maddeye dönüşerek yozlaşır. Şair yoluna devam ederken içi boşalmış tasavvurunu arkasında bırakır.

Shelley, bir mektubunda "Ensest, doğru olmayan başka pek çok şey gibi, son derece şiirsel bir durumdur.", demişti. Şiir ve ensest normun dışında birlikte var olur. Romantik ensest kapalı içsel bir dünyadır. Aziz Augustine, "ilişkilerin çoğalması" için ensest yasağını mantıken doğru bulur: "'Baba' ve 'kayınpeder' iki ilişki biçimine verilen isimdir. Böylece bir erkeğin bir babası ve bir kayınpederi olduğunda arkadaşlığın sayısında artış olur. Oysa Âdemoğulları ve kızları için her iki ilişki biçimini kendi şahsında birleştirmek zorundaydı, çünkü erkek ve kızkardeşler birbirleriyle evlenmişlerdi."[14] Ensest, prehistoryaya gerileyerek toplumun sonunu getirir. Poe'nun ayrılıkçı, ensest ilişkinin yaşandığı *Usherlar'ın Evi* adlı hikâyesinde yabancıyla kurulan ilişki neticesinde arzu bir kenarda pusar. Antikitede ensestin aristokrat bir elitizmi vardır. Ovidius'un ikiz erkek

kardeşine şehvet duyan Byblis şöyle düşünür: "Tanrılar kesinlikle kız kardeşleriyle evlenmemişler midir? ... Ama onların kendi yasaları vardır."[15] Byron'ın üvey kızkardeşiyle yaşadığı ensest (öyle varsayıyoruz) kendini hiyerarşikleştirir: Tanrıların kendi yasaları olabilir, ama ben de bir Tanrı'yım. Mısır'da Yunan Batlamyuslar gibi krallar, hanedanın saflığını korumak için dışardan kimseyle evlenmezlerdi. Kızkardeşiyle evlenen Romantik şair yeni bir hiyerarşi keşfeder. O, hayalperest ya da büyücü, ayrıcalıklı bir kastın üyesidir. Catallus, İranlı büyücünün anne ve oğulun birleşmesiyle dünyaya gelmesi gerektiğini söyler (90). Büyüsel şiirsel görü, toplumun ve doğanın yasalarını ihlal ederek zaman ve mekânı aşar.

Dikkate değer biçimde, Romantisizmin en operamsı ensest romansı olan *Epipsychidion*'un gerçek bir erkek ve kızkardeş ile ilgisi yoktur. Shelley, sapkın bir tarzda kızkardeşliği Emilia'ya dayatır. Büyücülere özgü bir imgelemle onu var eder, sonra da ensestle kirletir. Shelley'nin düş ürünü erkek kardeşi duygusaldır ve tıpkı sihirbazın aynasında olduğu gibi nitelikleri, karşı cinsten olana farklı görünen ikiziyle cinsel bir diyalogu söz konusudur. Byron'ın, Shakepeare'in Kleopatra'sını Sardanapalus'un yansısına dönüştürdüğünü görmüştük. Spenser'ın Britomart'ının aynada gördüğü şövalye aynı ânda kendisi ve müstakbel kocasıdır. Rönesans eş-çifti toplumsal olana doğru bir gelişim gösterirken, Romantik eş-çift çoğunlukla ketlenir ve yok olur. Byron'ın Manfred ve Astarte, Poe'nun Roderick ve Madeline Usher ve Wilde'ın Dorian Gray ve kendi portresinde yaşanan budur. Aynı zamanda şair ve kızkardeş–ruhun "bir yıkıma" sürüklendiği *Epipsychidion*'ın climax'inde de benzer bir durum vardır. Önceleri Shelley Emilia'ya tam olarak "Sen Ayna" diye seslenir. *The Cenci*'de Shelley'nin Kontu, enseste zorladığı kızı Beatrice'i lanetlemek üzere ayna metaforuna başvurur: Çocuğu "Onun korkunç bir benzeri olsun, o kadar ki / tahrif eden bir aynadan, görebilsin / Ona en çok nefret veren şeyle iç içe geçmiş imgesini, / Süt veren memesinden gülümseyeni" (IV.i.145–49). Beatrice, karşısındaki hayat dolu aynaya baktığında gördüğü bir ur gibi kendisine yapışık, canavara benzer eş-çiftidir. Ensest sonucu dünyaya gelen memedeki bebek, Dorian Gray'in portresi gibi kendisinin daemonik bir portresidir. Yüzünü nefret ettiği babasınınkiyle, dişiyi erkekle bir araya getirir. Babalığın ayartıcısı Kont Cenci öz kızını bir Medusa Madonna'ya dönüştürür.

Epipsychidion'a "otoerotik" olarak adlandıran Knight, "Gerek eşcinsellik, gerekse de ensest, kendine yeterlilik ve bütünleşmeye yaklaşan, bu yüzden karşıtına kopyasına duyduğundan daha az yakınlık duyan bir durumun belirtileri olabilir" diye bildirir."[16] Otto Fenichel, erkek travestinin "doğasındaki eril unsurun dişi unsurla (yani kendisiyle) ilişkiye girebildiği"ni hayal edebileceğini söyler.[17] Byron'ın ensesti ile Don Juan'ın traves-

tiliği arasında gizil bir bağlantı var mıdır? Freud kişinin "kendisini hem erkek hem de kadın olarak kurgusal bir durum içinde tasavvur ettiği" mastürbasyon fantezilerinden söz eder. Bir "hastanın bir eliyle elbisesini korurken (kadın olarak), öbür eliyle yırtmaya çalıştığı (erkek olarak)" bir isteri nöbetine tanık olmuştur.[18] Romantik ensest-romans bu psiko-dramanın şiirini yazar. Enseste karşı duyulan romantik büyülenmeyi hiç kimse tam olarak açıklayamamıştır. M.H. Abrams, bunun nedenini hep hissedilen ensest sembolleriyle yeraltı simya geleneğinde arar.[19] Romantik ensestin büyük ölçüde simyadan bağımsız olduğunu ve cinsel rollerde on sekizinci yüzyıl sonlarındaki krizden kaynaklandığını düşünüyorum.

Büyük Romantik metaforlardan biri olan rüzgâr liri, kayda değer eleştirmenlerce fark edilmeyen örtük bir cinsel müphemliğe sahiptir. Abrams, Romantisizm hakkında önemli bir çalışma olan "The Correspondent Breeze"de, lirle özdeşleşen erkek şairin kendisini esinlendirici güç karşısında kadınsızlaştırdığını hiç fark etmeksizin rüzgâr lirini en ince ayrıntısına dek incelemiştir.[20] Shelley, iradî bir edimle şiir yazılamayacağını söyler: "Yaratma içindeki zihin, gelip geçen bir rüzgâr gibi görünmez bir etkiyle geçici bir parlaklıkla canlanan yanıp tükenmekteki bir kömürdür."[21] Rüzgâr, liri hareketlendirirken sönmekte olan koru tutuşturur. Şair çayırda uzanmış, uyumakta olan bir Giorgione çıplağı, bir cariye gibi beklemektedir. Shelley'nin "görünmez etkisi", aslında bir sonraki cümlede bir çiçek metaforu olarak karşımıza çıkan, Blake'in fırtınanın sırtında güle ulaşmaya çalışan fallik "görünmez kurdunu" çağrıştırır. Wordsworth gibi Shelley de sezgiyi, *Adonais*'in iftiracı Keats katillerinin başvurduğu saldırgan bir yöntem olan muhakemeden üstün tutar. Keats'in arkadaşı Haydon "Endymion"dan yaptığı alıntılarla şairi huysuz ve umursamaz Wordsworth'e anlatmak için lir metaforundan yararlanır: "Bir genci, bir dokunuşuyla lirin Teli gibi tir tir titreten böyle bir ânda incitmek pek ayıp bir davranış olurdu."[22] Coleridge ve *The Prelude*'un gece resitaliyle birlikte Wordsworth'ten gözümüzü ayırmayalım. Rousseacu Wordsworth, Sade'ın kurallarıyla oynayabilirdi. Aynı alanda at koşturan sanatçılar arasında aşk kaybolmaz.

Yirminci yüzyıl eleştirisinde o kadar etkili olan cinsel muhafazakârlık, başlıca sapkınlıklarıyla özellikle Romantisizme zarar veriyordu. Douglas Bush'un 1937'den itibaren Shelley hakkında ileri sürdüğü düşmanca görüşleri, savaş sonrası Romantik canlanış döneminde şairin hayranlarının getirdiği yorumların çoğundan daha doğru buluyorum. Bush, Shelley'nin "aşırı duygusallığını" mahkûm eder: "Onun kahramanları ve şehitleri birbirine benzer, hepsi de hiç mücadele etmeden mahvolmuş ya da mahvolmaya hazır, fiziksel bakımdan zayıf ve ruhsal olarak yalnız, solgun yüzlü gençlerdir. Hepsi, efemine Romantik bir idealist olan kendi portresinin

çeşitlemeleridir."[23] Elli yıl önce bu sözler, erkek gibi erkek okurda bir hoşnutsuzluk ürpermesi yaratmayı amaçlamışken, geçen zaman ve cinsel rollerde yaşanan devrim, Bush'un bu iddialı yargısını tarafsız kılmıştır. Bush, Shelley'nin *Prometheus Unbound*'da kullandığı dille dalga geçer: "cansız ayaklar", "ölgün, yara berelerin aşındırdığı kollar ve bacaklar", "narin ve pürüzsüz kollar bacaklar / Ve ihtirasla aralanan dudaklar." Shelley'nin tensel çağrışımlı cinsiyet geçişkenliğine dair imgeleri, tedirginlik yaratacak ölçüde eşcinsellik barındırır. Bush'un tutumu, Shelley'den çok fazla esinlenmiş olan Swinburne'e gösterilen modern tepkiyi yansıtmakla birlikte, gözden düşmüş Wilde'ın gölgesinde kalır. Shelley'nin efemine güzellik ilkesini, Michelangelo'nun *Pieta*sı ile *Prometheus Unbound*'un bir kısmının yazıldığı Roma'daki Helenistik döneme ait erdişil heykelden esinlenerek oluşturduğu kanısındayım.

Rüzgâr liri metaforundaki Abrams'ın fark etmeyi başaramadığı cinsel edilgenlik, Shelley'nin "Ode to the West Wind" adlı şiirinde can alıcı önemdedir. Bu bileşeni gözden kaçırmak ya da ihmal etmek şiiri yanlış okumaktır. Şair, vahşi doğanın kendisiyle müzik yaptığı bir lirdir. Onun düşüncelerinin "kül ve kıvılcımları" korlanmış ve sönmeye yüz tutmuş kömür ateşinden savrulur. Şair, *Epipsychidion*'ın yanmış pervanesi gibi "bir ölü yapraktır." "Denetlenemez" Batı rüzgârının muazzam erkeksi gücü, şairin kırılganlığını ya da yaratıcı canlılığını abartır. "Yeni bir doğumu çabuklaştırmak" adına evrenin dört bir yanına dağılmış "ölgün düşünceler" döllenmeyi gerçekleştiren spermlerdir. Oysa cansız sperm Shelley'e aitken, boşalma rüzgâra atfedilir. Şaşırtıcı bir şekilde şair *edilgen bir dölleyendir*. Doğa erkeği yarı sever, yarı ırzına geçer. Şiir, uzun ve görünmez bir zincirle bağlanmış kölelerin ağzından soluk soluğa dökülen cinsellik sözleridir. Okyanus "dalgası" olarak şair bir kez daha Coleridge'in, Wordsworth'ün iktidarını kaplayan kadınsı denizini çağrıştırır. Yine de Coleridge'in dalgası rehavetle kabarırken, Shelley'ninki ateşli bir cinsel heyecan dalgasıyla doruğa ulaşır. "Ode to the West Wind" uçsuz bucaksız genişliklerin tinsel cinsellik dramasıdır. Şiirin büyüklüğü, elektrik yüklü yayılma hızı, tam olarak şairin kendisine ve bize devasa bir gücün edilgen köleleri olduğumuz duygusunu yansıtma yeteneğinde yatar. Shelley'nin kendinden geçmiş coşkusu, alışılmış olana meydan okuyan cinsellik deneyiminden gelir. O, erkek bir tecavüzcü olan rüzgâra ruhu ve bedenindeki erotizmle katılır. "Ode to the West Wind", melez cinsiyetli Romantik imgelem bir tour de force'dir (maharet gösterisi —*ç.n.*). Onu, Shelley'nin, içinde cinsel personaların yer almadığı, kasvetli bir coğrafî panorama olarak doğanın büyüleyici sonsuzluğunu tasavvur ettiği muhteşem "Mont Blanc"ın cinsellikle harmanlanmış bir yeniden yazımı olarak değerlendiriyorum.

Rüzgâr liri, yalnızca Romantik yaratıcılığın edilgenliğini değil, aynı zamanda zorlayıcılığını da ifade eder. Başarı benliğin tanımadığımız kısmından doğar. Nietzche, sanatçıların cinsel arzularının gereğinden az olduğunu düşünür: "Onların kanını emen yetenekleri, bir güç israfı olarak kabul edilen ihtirası onlardan esirger. Yeteneği olan kişi aynı zamanda onun kurbanıdır; kişi vampirlik anlamına gelen yeteneğinin esareti altında yaşar."[24] Bir saplantı haline getirdiği tasarının peşinden giderek ömrünü çürüten ve aşkı kurutan bir kişinin başına gelen bundan farklı değildir. Yeats edilgen lir-şair metaforunu yeniden formüle eder: "Bizler, şair ve sanatçılar... yabani bir tevazu içinde, korkunç bir yıldırım gibi tükenmişliğimize dolan o görüntü için yaşarız."[25] Cellini'nin *Perseus*'undaki bitmek bilmeyen doğum ıstırabından bahsetmiştik. Shelley'e göre, "Muazzam güzellikte bir heykel ya da resim, sanatçının tahakkümü altında, çocuğun annenin rahminde büyüdüğü gibi büyür."[26] Erkek sanatçılar, Erik Erikson'ın kadınsı "içsel uzamına" sahiptir. Sanatçıya erkek dölyatağını (Euripides'in Zeus'u gibi) uygun gören Shelley, radikal bir şekilde eril beden imgesini değiştirir. Doğa kadının bedenini Spenser'ın Mutluluk Çardağı'na model oluşturan nemli bir çardağa dönüştürür. Beden, imgeleme ilk biçimini verendir. Örneğin, erkeğin eşcinselliği estetik ya da duygusal anlamda heteroseksüelliğe eşdeğer değildir. Anal yoldan içine girilen ya da penisi ağzına alan bir erkek, bedenini kadınca bir çardağa dönüştürür.

Shelley şairin, "diğer insanlardan çok daha hassas kurulduğunu, kendisinin ve başkalarının ıstırap ve hazlarına başkalarının olmadığı kadar duyarlı olduğunu" iddia eder.[27] Tedirgin ve kolay etkilenen şair kadınca bir duyarlılığa sahiptir. İktidar sahibi erkeklerin arasında bir sürgün gibi yaşar. Romantik şaire kadınca güçlerin atfedilmesinin bedeli Erich Neuman'ın "gelmiş geçmiş tüm yaratının koşulu" olarak tanımladığı sakatlıktır.[28] Batı edebiyatı kör bir ozanla başlar. Maenadlar tarafından parça parça edildikten sonra suya atılan ve Lesbos'a sürüklenen şair Orfeus'un başı, adada filizlenecek olan Yunan'ın lirik dehasının ilk tohumudur.

Romantik sakatlık, ritüel kendini sınırlandırmadır. Aydınlanma dönemi sona ererken hiyerarşilerin yıkılmasıyla birlikte bilinç daha etkin hale gelmişse de daha erkeksi olamamıştır. Kendini dayattığı oranda korkularının artması bir paradokstur. Kleist'in *Penthesilea*'sında benliğin sınırsızca genişlemesinin etkisizleştirici bir endişeye neden olduğunu görmüştük. Söz konusu olan tüketici bir plenum içinde bilinci dolduran, toplumsal yapıların şekillendirmediği olguların aşırılığıydı. Romantik sanatçının kadınsılığı, bir ölçüde onun bu baskıcı çoğulluğa dönük edilgenliğinin bir ifadesidir. Sanatçı tanımadığı tanrıların gönlünü hoş etmek adına erkekliğini feda eder. Kötülük sorunsalının bütünüyle kapsayıcı Hıristiyan teolojisinde kendisine tahsis edilmiş bir yeri olmuştur. Yine de din etkisini yitirdikçe

kötülük serpilmiştir. Kitonyen doğadaki kötülük, kıskanç efendi şeytanın kötülüğünden çok daha az rasyonel ve açıklanabilirdir. Romantik imgelem, kilise ve devletin örgütlü mutlakları olmadan kötülükle karşı karşıya gelmiştir. Cezalandırma yetkisini kullanan artık benliktir. On dokuzuncu yüzyıldaki eş-çift daemonik tezahürlerinin bolluğu bu yüzdendir. Benlik, kendi kendini pusuya düşürür, incitir, sarsar. İronik biçimde, Romantisizmin eş-çiftle en tüyler ürpertici karşılaşması ateist Shelley'ninkiydi. Kendisini kadınsılaştıran şair, bir zamanlar baskı altına almış olduğu faşist zorbaya boyun eğmek durumundadır.

Shelley'nin katledilen Adonis'i Keats, Wordsworth'ü tamamlayıp düzeltir. Doğaya Wordsworth'ün ortadan kaldırdığı duyusallık ve erotizmi geri verdiğinden Keats'in doğası terk etmekten çok kucak açar. Yine de Keats için de Coleridge'in cinsellik ve doğada keşfettiği daemonizm en az Wordsworth için olduğu kadar dayanılmazdır. *The Faerie Queene*'in femme fatale'larını yeniden canlandıran Keats, kadınsı gücün hiç de hoş olmayan gerçeklerini yeniden ele alır. Onun şiiri, bir *Eumenides*, bir yeniden adlandırma ve telafidir. Keats, Furia'ları "Sevecen" karakterlere dönüştürür. Onun berrak, yalın tarzı Blake'in fırtınalı, anlaşılması güç kehânet kitaplarında olduğu gibi bir savunma mekanizmasıdır. Keats'in şiirlerinde bastırılan cinsel kaygı mektuplarında apaçık ve kusursuz bir biçimde açığa çıkar.

Keats'in yaratıcılık kuramı Wordsworth'ün "sağduyulu edilgenliği"nden gelir. Byron gibi Keats de mutlu bir "tembellik" ya da bayıltıcı bir "miskinliği", yani "efemine durumu" yüceltir. Doğa bize düşüncelerle gelir: "yapraklarımızı bir çiçeğinki gibi açalım, hareketsiz ve alıcı olalım." Od'un da teması olan uyuşukluk uykudan uyanmaktır. Keats için uyku, kadınca bir ertelemeyi erkeksi bir güçle ikame eden bir görme biçimidir. "Olumsuz Yeti", gerçeğe ve nedene ulaştıran rahatsız edici bir kavrayıştan uzak, erkeğe, "belirsizlikler, Muamma ve kuşkular içinde varlığını sürdürme yetisini kazandırır." "Özellikle Edebiyattaki" büyük adamlar ve herkesten çok Shakespeare, kadınca bir bekleyişe, müdahale etmeyi, dayatmayı ya da hükmetmeyi reddediş olan olumsuz bir yetiye sahiptir.[29]

Keats'e göre "Bukalemun şair her şey ve hiçbir şeydir":

> Onun kimliği yoktur – durmadan bir şeylere dönüşür – başka bir Bedeni doldurarak... Kendi beynimin yaratıları üzerine düşünmekten bir ân serbest kalsam İnsanlarla dolu bir odada oluyorum ve o zaman kendi kendimin evine gidemiyorum: Ama çok kısa bir zaman içinde yok olayım diye odadaki herkesin kimliği üstüme üstüme gelmeye başlıyor.–

Açık olan şair, çoğul kimliklerde dağılan başkalaşımlar içindedir. Bir hayaletin içinden geçermişçesine öbür varlıklar içinden geçip giderler. Şair, Plutark'ın Dionysos'u gibi rüzgâr, su, toprak, yıldızlar, bitkiler ve hayvanlara dönüşür. Keats'in Dionysosca öz dönüşümleri, şairin cana yakın bir özdeşleşme içinde kendisini yıldız, deniz ve kumsal olarak düşlediği "Bright Star" da apaçıktır. Kimliksiz şair doğanın Çeşitliliğinin içine aktığı kadınsı bir kaptır. Keats, tüm "Dahi kişilerin bireysellikten, iradeli bir karakterden yoksun olduğunu" belirtir.[30] Dahiler kendi Batılı kişiliklerini geçersizleştirirler. Keats'in düşleyen insanı, önceki yaşamlarında genç kız ve erkek, ilkel insan, kuş ve balık olduğunu iddia eden transseksüel şaman Empodekles'tir.

Keats'in imgelemine kabaran bir tufan gibi organik hayat dolar. Şeyler canlı, duyumsal bir varlığa sahiptir. *The Eve of St. Agnes*'te Porphyro'nun uyuyan sevgilisinin önüne serdiği yemişler öylesine kişileştirilmiş ve anlaşılmaz biçimde maddileşmiştir ki insan ayağa kalkıp kendilerini tanıtmalarını bekler. "To Autumn" adlı muhteşem şarkı, hologramların bir geçit törenidir. Keats, Dionysosca bir duyumsallık olan hareket sinemasıyla, "kabaran" ve "olgunlaşan" taze meyveleri ağzımızı sulandıracak şekilde yeniden üretir. Sözcükler sudaki kabarcıklar gibi ardı sıra yükselmeye başlar. Dilin kendisi ileri aşamada bir gebeliktir. "To Autumn" doğa anayı en bedensel haliyle içselleştirir. Keats'in uyuşukluğu, erkek bedenini yavaşlatarak kadının içinde devindiği o sonsuz, yılankavi döngü olan doğal sürecin bereketli ritmine uydurur. Keats sevdiği kadınlar hakkında, "Zihnim, içinde kimilerinin farkında olmadan uykuya yattıkları yumuşak bir kuş yuvasıydı", der.[31] Wordsworth Coleridgevari zihnin "kuytularından", Shelley sanatçının "döl yatağı"ndan bahseder. Keats'de zihin sıcak bir döşek ve cenin misali aşığı içine alan, bala yatıran bir kesedir. Sevgili şairin imgeleminde yaşar. Yine de en canlı olduğu zamanlar uykuda olduğu zamandır. O, eylemin toplumsal arenasından çekip alınmış, embriyonik bir saflığın içine çekilmiştir. *The Eve of St. Agnes*'in uyuyan kadın kahramanını düşünelim: Uykusu doğanın kutsallaştırılması mıdır - yoksa Keats'in, kadının cinsel tehlikesini etkisiz kılması mı?

Keats, yürekten "Zihnin ya da zekânın kimliğini kendisinden emdiği bir meme ucu" diye söz eder.[32] Önceliği kadınsı olarak tanımladığı duyusal yaşama verir. Yürek memeye benziyorsa, şair de kadın memelerine sahip bir şamandır. Muhafazakâr bir yorumla okunduğunda bile bu metafor, bizi erkeğin göğüs kafesinin hemen içinde asılı bir kadın yürek-memesi görmeye zorlar. Keats, aynı zamanda kadın göğüslerine sahip bir Nil tanrısı olan Mısırlı Harpi ve bir Roma versiyonu olan Nil ve bir sürü gülüp oynayan küçük çocuğun altında uzanmış yatan iriyarı, sakallı bir nü olarak tasvir edilen Baba Tiber'de fark ettiğim emziren erkek, erdişi Teiresi-

as'ın ta kendisidir. Erdişil Teiresias *The Eve of St. Agnes*'e hâkimdir: Şiirdeki en görkemli bölüm, erkeğin alışılagelmiş cinsel yargıyı altüst ederek kadını beslediği bölümdür. Keats'in kullandığı dil bir anda yoğunlaşarak, tadına doyum olmaz isim ve sıfatların duyusal geçit töreni haline gelir. Şiir bir bereket boynuzuna dönüşür.

Lionel Trilling'e göre, "Yemenin ve içmenin ahlâkî statüsü hakkındaki kavrayışımızda belirsisizdir... Oysa Keats'in yemekler üzerine yaptığı benzetmeleri kapsayıcı ve aşırıdır."[33] Trilling, Keats'in iştahının annelikle bağıntısını mükemmel bir biçimde kurmuş olsa da, metni anlamsızlığa yaklaşan psikolojik bir tutarsızlığı yansıtır. Trilling, öne sürdüğü bütün savlarla çelişse de Keats'in "erkekliği" ya da "erişkin erilliği"nde ısrar eder. *The Eve of St. Agnes*'te kullandığı yeme içme dili inanılmaz bir virtüözlük ürünüdür. Porphyro "bir yığın elma şekeri, ayva, erik ve su kabağıyla birlikte / kremalı lordan daha yumuşak pelteler / Ve tarçınla tatlandırılmış berrak şurup" hazırlar. Keats'in yemek benzetmelerinin ağzımızı sulandırmasının tek nedeni akışkanlığı akla getirmesidir. Çabuk ve kısa ünsüzler ile aradan kaçan ünlüler okuyucunun tarafsızlığını alaşağı edip, şiirin yönetimini ele geçirir ve kurnazca okuyucunun ağzını sulandırır. Bu bölümü ağzın kuşatılması olarak adlandırıyorum. Bu bölüm, okuyucunun zihninde erkeğin emzirme ediminin zengin bir ritüele dönüştüğü şiirdeki kuşatılmış yatak sahnesinin birebir tekrarıdır. Günümüzden bir eleştirmen Keats'in "kocaman bir ağzı" olduğunu söylemiştir. Kocaman kafatası düşüncesini ilerde ele alacağız. Tüm erkek sanatçılar içinde akışkanlıktan en az kaçınanı Keats'tir. Sartre'ın *Bulantı*'sı nemli ve yapış yapış "mukoid" içinde yüzen. anne tahakkümü altındaki evrene yöneltilmiş en ateşli protestodur. Islaklığın içinde mahvolmuş bilinci değil, zengin imgelemi, yeni bir cennet bahçesini bulan Keats, doğanın oğulları arasında en hürmetkâr ve olumlayıcısıymış gibi gözükür.

Oysa edebiyatın ve sanatın en muhteşem ürünleri asla olumlayıcı değildir. Ya da daha doğrusu olumlama. daima olumsuzdan bir sapmadır. Başka bir şey, denetleyemediğimiz bir şey üzerinde muzaffer olmak için alkışlarız. Belli başlı Batılı sanatçılar içinde mutlak iyicilliğe en yakın olanlar Raphael ile Keats'tır. Ama her ikisi de sanatsal babaları olan daha yaşlı çatık kaşlı devler nesliyle rekabet içindeydi. Raphael ile Keats cinsel kimliklerini maskelemeyi mi seçmişti? Çok âlicenap gibi görünerek çatışmadan kaçınmışlardı. Keats'in, yanılsama evinde bir erkeği tutsak eden yılan–vampiri anlatan şiiri "Lamia"yı ele alalım. İmgelem tehlikelerle dolu olsa da Apollonius'ta somutlaşan akıl son derece katıdır. Eleştirmenler Apollonius'u Burton'ın *Anatomy of Melancholy*'sindeki İskenderiyeli filozofla özdeşleştirirler. Oysa şiirdeki gizli mitolojide Apollonius, Delfi'de dişi pitonu öldüren Apollon'dur. "Lamia", Apollon'un, Roman-

tisizmde asla elde edemeyeceği zaferini kazandığı *Oresteia*'nın bir özeti gibidir. Bush Coleridge'in *Christabel*'ini, şiirin esinlendiği esas kaynak olarak görür. *Christabel* ve "Lamia"nın tonları birbirinden çok farklıdır. Kitonyen tehdit ve dehşet yumuşaklık ve âhenge teslim olur. "Lamia" polemikçi ve yatıştırıcıdır; arketipik kadını "Sevecen" bir kadına dönüştürür. Onun daemonizmi onurlandırılmış ama uzaklaştırılmış ve ruh ile güvenli bir ilişkisi olacak şekilde yeniden konuşlandırılmıştır.. Cinsel bir şeytan ve erkek katili olan Lamia, imkânsız bir biçimde bir Raphael Madonna'sı gibi ışıldayana dek güzel bir şekilde yeniden hayal edilir. Keats'in yarattığı cazibe, şairin iyi niyetlerinin sıcak yuvasıdır, aurasıdır.

Keats'in "Lamia"yı yazarken kısmen kendisinden esinlendiği Fanny Brawne'ye yazdığı mektuplar *Christabel*'de dile getirilen ama "Lamia" da örtbas edilen ya da dönüştürülen karmaşayı apaçık gösterir. Walter Jackson Bate'in bir on dokuzuncu yüzyıl romanının gücüne ve kapsamına sahip çalışma olan Keats biyografisi (1963), çağımızın en önemli eserlerinden birisidir. Ne var ki, Bate'in ilk beş yüz sayfa boyunca dokunaklı bir içtenlik sergileyen anlatımı, Keats'in Fanny Brawne'ye yazdığı mektuplardan söz ederken âdeta dağılır. Her ne kadar mektupları kıskançlık, husumet ve saplantıyla dolu olsa da, bu dönem Keats'in en üretken olduğu dönemdir. Bate, Keats'in kıskançlığı karşısında ne yapacağını bilemediği için Keats'in bundan zevk aldığını ileri sürer. Keats'in iyilikseverliği geleneksel akademik düşünceyle bütünleştiği içindir ki farklı düşünmenin zemini ortadan kalkmıştır. Bate'in çalışmasında Keats'in duygusal ve yaratıcı yaşantısı arasında bir uçurum vardır. Keats, Woodhouse'a "erkekler için yazdığından dolayı hanımların şiirlerini okumasını istemediğini" söylemiştir. Döneminin kadın yazar ve entelektüellerini sert bir dille eleştirir. Arkadaşı Bailey'e şöyle yazar:

> Kadınlara karşı doğru bir duygu beslemediğime kesinlikle eminim – şu ânda onlara karşı âdil olmaya çabalıyorum ama yapamıyorum – Benim Erkek Çocuk imgelemimin çok altına düştükleri için midir?.. Erkeklerin arasındayken hiçbir kötü düşünceye kapılmıyorum, ne garez, ne muzırlık – Konuşmakta ya da susmakta kendimi serbest hissediyorum – Dinleyebilirim ve herkesten bir şeyler öğrenebilirim – ellerim ceplerimde, bütün kuşkulardan uzak, rahatım. Kadınların arasındayken kötü düşüncelerle doluyum, garez, muzırlık – Konuşamıyorum da susamıyorum da – Kuşkularla doluyum ve bu yüzden hiçbir şeyi dinlemiyorum – Gitmek için sabırsızlanıyorum –

Bu şaşırtıcı pasajla yüz yüze kalan Bate, kibarca, Keats'in zihni "güçlü bir biçimde empatik ya da sempatik" olduğu, "algıladığı şeyle kendisini özdeşleştirmeye alışkın bulunduğu ve kadınlarla benzer bir özdeşleşmeyi yakalayamadığı" için bu tür duyguların acısını çektiğini ileri sürer.[34] Bu id-

dia ancak Trilling'in, Keats'in "erkekçeliği" iddiası kabullenildiğinde inandırıcı olur. Büyük olasılıkla Keats'e bu ifadeyi ilk yakıştıran bizzat Bailey'dir. Coleridge'in Wordsworth'ü "tam bir erkek" olarak tanımlamasında olduğu gibi, Bailey'in Keats için kullandığı "erkekçe" ifadesi de Keats'den çok Bailey'in kendisini anlatır. "Erkekçelik", edilgenlik ve efemineliğin yaratıcı erdemlerini göklere çıkaran bir şair için hiç de uygun bir ifade değildir. Bate'in iddia ettiği gibi kadınlarla özdeşleşmeyi başaramamak şöyle dursun, Keats kadınlarla bir aradayken *aşırı* özdeşleşme, zihinsel özerkliğini yitirme riski altındadır. Bukalemun–şair üzerine yazılmış mektubun bir uyarlaması: Kadının tıkabasa dolu kimliği Keats üzerinde baskı oluşturmaya başladığında şair "kısacık bir ân yok olur." Keats'in Fanny Brawne'ye yakınmaları benim kuramımı doğrular gibi görünür: "Benim kanımı iliğimi emdin." Keats, kadınlar tarafından yutulmaktan kaçmak için onların arkadaşlığından kaçınır. Kadınların açlığı bitimsizdir.

Romantik şiirlerin en mükemmellerinden biri olan "La Belle Dame Sans Merci" karşısında Keats'i idealize eden görüş bütün açıklayıcılığını yitirir. Kadın kahraman, Kirke benzeri bir cinsel yırtıcıdır. Robert Graves onun şairin Ak Tanrıçası olduğunu düşünür ki Bloom bu görüşü bir "yanlış okuma" olarak değerlendirir.[35] Ben de bunun yanlış okuma olduğunu düşünüyorum ama farklı bir nedenle. Ben Mario Praz'ın İtalyan sado–barok çizgisini benimsiyorum: "La Belle Dame Sans Merci"de cinsel düzeyin birincil önemde bulunduğunu, her türlü alegorinin tamamlayıcı ve saptırıcı nitelikte olduğunu düşünüyorum. Grave'in buyurgan Ak Tanrıça görüşü yanlıştır, çünkü Keats'in alımlı güzeli gizemli bir şekilde korkutucu olmaktan uzaktır: "Çayırda rastladım ben bir hanıma / Güzellik timsali–bir peri kızı / Uzundu saçları, zarif ayağı, / Ve ceylanlar gibi yaban gözleri." On yıl boyunca şiirdeki cinsel personaların gizini çözmek için uğraştım. Temsilî bakımdan, Keats'in, askerleri, prensleri ve kralları yok eden "acımasız güzel kadını" hiyerarşik değildir. Karşısındakileri silâhsız bırakan bu erdişi,– insan gözlerine sunduğu personasında asla a priori değil, yalnızca a posteriori olarak görünen bir güç olan - erkeksi gücünü nasıl ortaya koyar? Hoşnutsuzluğumuzun kışında baharı yaşatan bir aldatmaca. Demek ki işin içinde bir oyun var. Onun maskesi ne olabilir? En sonunda Keats'in Belle Dame benzerinin, Goethe'nin Mignon ve Warhol'un Edie Sedgwick'iyle kıyasladığım gaddar Lady Caroline Lamb olduğunu keşfettim. O, büyüleyici bir çekiciliğe sahip, negatif enerjiyle dolu manik erdişi, olumsuzca Cıvalıdır. İhtiyaç duyduğumuz kanıt, Keats'in Belle Dame'ına model teşkil eden Fanny Brawne tanımında bulunabilir. Ya da Lady Caroline'ın portresi. Fanny, "güzel ve zarif, nazik, ahmak, şık ve aykırıdır." Yüzü "solgun ve incedir." "Uçarcasına dört bir yana hareket ederken, insanlara seslenirken bir canavarı andırır." Bate, Fanny Brawne

hakkında diğer yazılanların "onun davranış ve hareketlerindeki tez canlılığı" ve "bütün olarak yaşam enerjisini" açığa çıkardığını belirtir.[36] Cıvalı gizli şokların elektriğiyle yüklüdür. Keats kadını lirikleştirir, ancak yenemez

Keats'in kadın entelektüelleri hakir görmesi döneminin popüler yazın hayatına duyduğu antipatinin bir parçasıdır. Ama bu horgörü, aynı zamanda *Endymion*'dan "Lamia" ve "La Belle Dame Sans Merci"ye kadar cinsel tehlike şiirleriyle de ilintilidir. Keats'in cinsel şiirlerindeki kaygıyı göremeyen akademisyenler, renklendirmenin soğuk, kasvetli ve ıssız olduğu *Hyperion* serisinde bu kaygının varlığını kolayca kabul ederler. Keats için sıcaklık, ışığın Sheley'de taşıdığı anlamı taşır. Şehvet, tensellik, bedenin sıcaklığı: Hepsi birden boşaldığında geriye kalan Dantevari kasvettir. Keats'in *Hyperion* ve *The Fall of Hyperion* adlı şiirleri, belki de edebiyattaki en çarpıcı *rite-de-passage* şiirleridir. En başta Apollon bir psişik durumdan ötekine geçer. Ardından Keats'in kendisi bu geçişleri tekrarlar. Bloom'a göre bu şiirler şiirsel gecikmişliğin yarattığı krizlerin bir dökümüdür. Fakat şiirlerin derin yapısı içinde erkekler kadın titanlar tarafından âciz bırakılırlar. *Hyperion* bir erkek iktidarsızlığı tablosuyla açılır ve kadının enerjisinin aşılamalarıyla harekete geçirilir. Bütün *Hyperion* serisini bu çifte cinsel görüntü başlatmış olabilir: Aşağılayıcı bir kadın tahakkümü manzarası ve kırılmış erkeklik.

Bir tanrılar neslinden yeni bir tanrılar nesline geçiş sırasında cereyan eden *Hyperion* eril bir boşluk içinde başlar. Esin perisine benzer dişiler tarihsel bağlantıları kurar. Üçüncü kitap şiirin girişteki döngüsünü yineler. Şair Apollon'u hareketsiz bir halde ağlarken buluruz. Görünmez koruyucusu dişi titan Mnemosyne, Apollon'un yardımına koşar. Mnemosyne (Bellek) onun beynindeki "geniş oyukları" "adlar, edimler, karanlık efsaneler" ile doldurur. Bu, Romantik anlamda cinsiyetlerin yer değiştirdiği en klasik anlardan biridir. Burada gerçekleşen, Yeats'in "Leda ve Kuğu"da normalize ederek kullandığı egemen olanın edilgin şairi bilgi bombardımanıyla döllemesidir. Keats'in dişi dölleyeni, şairin vajina misali kafatasına zorla girer. Keats, bu imgeyi *The Fall of Hyperion*'da Moneta'nın "dölyatağına dönüşen boş beyni"nde yeniden kullanır. Apollon'un dölyatağı-beyni, doğa ve tarih ile yaşanan tinsel birleşmeyle taşana dek dolar.

Keats'in Apollon'u seçkin bir erdişil güzelliğe sahiptir - dalgalı "altın sarısı uzun saçlar" ve "ölümsüzlere özgü bir çekicilik". O, Afrodit içinde eriyen Helenistik bir Apollon'dur. "Beyaz melodik gırtlağı" erkekte cinsel geçişkenlik diye tarif ettiğim bir Adonis motifidir. Apollon'un iç gıcıklayıcı "ak, narin tapınakları" sihirli bir şekilde şiirin en şiddet dolu anlarında ortaya çıkar. Keats bütün şairlerin öncüsünü kadınsılaştırır. Apollon,

kendisini Mnemosyne'in zor kullanarak yok ettiği huysuz yeniyetmeliğe hapsetmiştir. Güzel oğlan-şair kendi dışındaki şeylerin gerçekliği duygusunu bir çırpıda kendisine aşılayan devasa dişinin iğfaline uğramıştır. Christabel'le birlikte olan vampir gibi şairin kimliğini ele geçirerek onun aracılığıyla konuşmaktadır. Gerçekten onu bir tanrıya dönüştürebilir mi? Hartman, Apollon'un yaşadığı bu şiddetli krizi "doğum ya da orgazm"da yaşanan şiddetli sancılara benzetir.[37] Apollon kendi kafasından doğar. Onun "vahşi patırtıları" kehanetinde yazılanların alâmeti olan spazmlardır. *The Fall of Hyperion*'da Keats "Pythia'nın öfkesiyle" haykırır. *Hyperion,* acı içinde bir kenara sinmiş Apollon'un şiirsel lohusa taklidi ile kapanır.

Hyperion, Apollon'un ne doğurmuş olduğunu görmemizden hemen önce, cümlenin yarısında bir dizi yıldız işaretiyle kesilir. Bu şaşırtıcı kesilmeye bir açıklama getirmeye çalışan akademisyenler görüş birliğine varamamıştır. *Hyperion*'ın sonu benim Apollonca bir kategori olarak tanımladığım dilsizlik, kekeleme ve bozuk söyleme aittir. *Hyperion*, Apollon-şairi bir erdişiden iktidarlı bir erkeğe dönüştürmeye kalkıştığı için kendi kendini engeller. Romantik bir şiir olduğu için böyle bir dönüşümü beceremez. Karşısına çıkan, Romantik imgelemin aşılması imkânsız olan ve yenilgiyle geriye çekilmesine neden olan cinsel engelidir. *Christabel* gibi *Hyperion* da şairin kendinden kat be kat üstün kadın hükümran karşısında gösterdiği cinsel itaat tahayyülünden esinlenir. Keats'in *Hyperion*'ı tamamlamama nedeni *Christabel*'i yarım bırakan Coleridge ile aynıdır: Büyüleyici hermafroditik psiko-drama tamamlanmıştır ve şairin eserini sürdürmeye tahammülü yoktur.

Keats, *Hyperion*'ın bir yeniden yazımı olan *The Fall of Hyperion*'da Apollon'un rolünü devralır. Destan daha yakına gelir. Düşündeki gizemli dergâhındaki şair, bir bulut büyüklüğüne ulaşan uzak bir imge görür. Bu, yenilmiş Satürn'ün bir heykelidir, ne var ki şiirin büyük bölümünde cinsiyeti belirtilmez. *Hyperion* şiirlerinde tek mutlak güç, kurtarırken bile baskı uygulayan hayaletsi dişi süpergüçlere aittir. Moneta sessiz, korkunç ve tekinsizdir. Şair defalarca kendinden geçer: "Onun giysilerinden dehşete düştüm, / Ve en başta peçelerinden." Şairin yüreğini buran hayalet peçeler "onu bir muamma gibi gizledi." Moneta'nın peçeleri Spenservari evin gardırobundan alınmıştır. Yoksa o *The Faerie Queene*'deki peçeli hermafrodit Venüs müdür? Eğer o ise, o her şeye kadir, tüm zamanların gizi doğa anadır. Keats'de o şiirin en gerçek tehdididir. Moneta "peçelerin ardındaki bir gölge" ya da "uzun boylu bir karartı"dır – Shelley'nin esrarengiz yok oluşlarına benzer cinsiyetsizleştiren anlatımlar. Keats'in heybetli erdişil kadınları, dünyayı döndüren gücün anıtsal totemleridir. Müphem Satürn belki bir sürgün belki de peçenin ardındaki Moneta'nın yanılmış tinidir. İkinci şiirde yeniden göründüğünde artık ilkinde olduğun-

dan daha güçsüzdür. Moneta şiirsel anlamda onu bastırmıştır. Satürn acı içinde kıvranarak doğrulduğunda ve yürümeye başladığında şiirin anlatısı kesintiye uğrar. Şimdi o yaratıcı enerjisini sonuna kadar tüketmiş, kanı çekilmiş bir gölgeden başka bir şey değildir.

Hyperion'ın Mnemosyne'i, *The Fall of Hyperion*'ın katı, meleksi Moneta'sından daha anaçtır. Moneta, ikinci şiiri gözle görünür bir biçimde ilkinden daha tedirgin kılar. Bu tedirginlik sırf şiirsel maharetle değil, cinsellik ve kimlikle de ilgilidir. Farnell, Yunanlıların "kitonyen güçlerin kişisel adlarını telaffuz etmekten mümkün olduğunca kaçındığını ve bu adları genellikle örtmeceli mahlaslarla ikame etmeye" çalıştığını söyler.[38] Keats'in şiiri kitonyeni âyinsel örtmeceyle işler. Benim Batının sanat nesnesinin kitonyene karşı Apollonca bir başkaldırı olduğu tezim kabul edilirse, "*Ode on a Grecian Urn*" adlı şiiri daha karanlık gözükecektir. Keats'in devasa kadınları, Ulu Ananın vakur versiyonlarıysa şâyet, onun kadınlara dönük ikircikli yaklaşımı biyolojik sürece duyulan örtük ikircikliliği ister istemez yansıtmak zorundadır. Onun hayat dolu duyumsal benzetmeleri ve geniş vajinal kafatası, Apollon'un acı veren kendini dışarı fırlatma ediminde dramatize edilen katıksız imgelemle bedene can verir. Bu, kadınsı gücün düşmanca bir şekilde gasp edilişi midir? Keats, anneden kaçınıp cinselliğin etrafından dolaşarak doğruca *prima materia*ya yönelir. Blake ve Wordsworth gibi cinsel personalardan kurtulmak istese de daemonik ve hiyerarşik kadınların elinden kurtulamaz. Keats, kimlikten arınmış bir bukalemun şair olup cinsiyeti ortadan kaldırır. Kimliğin parçalanması aynı zamanda dişi cinsi ilga eder. "To Autumn" da kadın gereksizdir, çünkü geniş, bereketli ve kendini besleyen imgelemiyle şair tarafından kapsanmıştır. Kadınsılaştırılmış eril benlik, her şeyi kapsayan ve kendi kendine yeten bir hale gelir. Keats'in şiirleri okuyucuyu doğaya açarken şairi kendi acı dolu âyinsel mekânında kapatır.

15
Cinsellik ve Güzellik Kültleri
Balzac

Dekadans, Romantik üslubun Maniyerist geç evresidir. Romantik imgelem tüm sınırlar boyunca taşmıştır. Özgürlüğün yükü altında ezilen Dekadans, psiko-cinsel ve sanatsal anlamda haşin yeni sınırlar icât eder. Bu, serseri Batılı gözü disipline eden ve yoğunlaştıran bir şeyleştirme ve sabitleme sürecidir. Yüksek Romantisizm soluk almaya alan açan enerjiye değer vermişti. Dekadan Geç Romantisizm kapıları kapatır ve benlik ile gözü pagan tapınmacılığında hapseder. Onun doğa kuramı, doğanın zalimliğini ve aşırılığını gören Sade ile Coleridge'in izleyicisidir. Sanat doğayı ikame eder. Sanat nesnesi fetişist değer biçmenin merkezi haline gelir. Kişi, yasanın hükmünün geçmediği güzel şeye dönüştürülür. Dekadans, Batılı cinsel personaları nihaî sertlik ve yapaylık noktalarına ulaştırır. Dibine kadar cinselliğe batmıştır, ama eylemden ziyade düşünce olarak cinselliğe. Dekadans, Dionysoscaya yönelik Apollonca bir saldırıdır, doğanın kaynaşan nesnelerini sabitleyen ve donduran saldırgan gözdür.

Modern incelmişliğin öncülüğünü Fransa yaptı. Kibirli ve kentli Fransız teşrifatı, *ancien régime*in saray dünyasında ortaya çıktı. Oscar Wilde tarafından taklit edilerek İngiliz iki cinsiyetliliği dediğim şey halini aldı, oradan da erkek-eşcinselliğinin davranış tarzı olarak Amerika'ya nakledildi. Fransız incelmişliği, bir hayat bilgisi aşırılığı, toplumsal huzursuzluklar ve gericilikten doğmuş bir kinizmdir. Kendini tüketen devriminden Nazi işgaline kadar Fransa, bir aşırı gurur ve aşağılanma döngüsüne kapılmış gibidir. Ulusal felâketlerle terbiye edilmemiş olan İngiliz Romantisisizmi iyimserliğini on dokuzuncu yüzyılın popüler kültürüne yansıtmıştı. Fakat, Fransız Romantisizmi politikadan yediği darbelerin etkisiyle çabucak Dekadansa döndü. Yüzyılın tamamıyla Dekadan ilk eseri, Temmuz Devriminden ve Yurttaş Kral Louis Philippe'in tahta çıkışından dört ay sonra yazılan Balzac'ın *Sarrasine*'idir (1830). Aynı yıl, Victor Hugo'nun *Hernani*'sinin kendinden geçmiş bir izleyici kitlesinin tezahüratları arasında ilk kez sahnelenişiyle, tantanalı avant-garde galaların ilk örneğine de tanık oldu. Sanatçı ve burjuva arasındaki en ateşli ifadesini ressam ile Akademinin mücadelesinde bulan Fransız usulü kutuplaşma da, Dekadansın aleni âyinselciliğinin resmileşmesine yardımcı oldu.

Sarrasine'in arkasında, Balzac'ın arkadaşı Henri de Latouche'un unutulmuş romanı *Fragoletta* vardır (1829). Ki bu roman Gautier'nin yüzyılın sonuna dek Fransız ve İngiliz Dekadansının temel metinlerinden olarak kalacak olan *Mademoiselle de Maupin*'ini (1835) de etkilemiştir. Latouche'un Fragoletta ("çilekçik") takma adlı kahramanı Camille, hiç kuşkusuz Goethe'nin oğlansı Mignon'undan esinlenmiş olan travesti bir ergendir. Ancak Mignon cinsel erişkinliğe erişmeden ölürken Camille yaşar. *The Monk*'ta olduğu gibi, romanın sonu bizi onu yeniden okumaya zorlar. Camille'in, insafsız kız avcısı ikiz erkek kardeşiyle aynı kişi olduğu ortaya çıkar. Lezbiyen tema, kraliçenin Emma'yı yani İngiliz büyükelçinin eşi Lady Hamilton'u baştan çıkarttığı lüks Napoli sarayında yeniden ortaya çıkar. Camille'in kendini hayalî erkek ikizine dönüştürmesi, arkadaşlarıyla birlikte Napoli'de inceledikleri "Uyuyan Hermafrodit"te önceden haber verilmiştir. Latouche, heykeli, erkeğin "çifte doğası"nı dışavuran "mükemmel bir düş" olarak tanımlar; bu sözler Gautier'nin şiirinde yankılanır. Ziyaretçiler "düşüncenin labirentinde yok olmuş", Hermafrodit'i anlayamayacak "zavallı kuzeylilerdir". Öte yandan İtalyanlar, Gautier'nin *Maupin*'de geliştirdiği bir tema olan güzelliğe tapınarak "Antik dönemi" sürdürürler.[1] Bildiğim kadarıyla Latouche, erdişiliği Dekadans'a özgü bir unsur olan ahlâksız güzellik tapıncıyla birleştiren ilk yazardır. İnsan türüne ait olduğunu inkâr eden Camile, zaten Dekadan yabancılaşmadan dolayı acı çekmektedir. Bir lânetlenme sembolü olarak erdişinin Dekadan kariyerini o başlatmış olsa da, bir bütün olarak *Fragoletta*, bir daha sadece *Maupin*'de gördüğümüz bir hafiflik ve sağlamlığa sahiptir. Dekadans'ın meşum kapalı alanları *Sarrasine* tarafından yaratılmıştır.

Normalde bir toplumsal romancı olarak sınıflandırılan Balzac, on dokuzuncu yüzyıl Dekadansına da aittir. Belli başlı karakterlerinin çoğu çift cinsiyetlidir. Değineceğim nedenlerden ötürü toplumsal roman erdişiliğe en az tahammül gösteren edebî türdür. Balzac, Goethe gibi iki yönlüdür. Romancı olarak belgesel ve analitiktir. Romantik olarak da sapkın ve gizemci. Erdişileri, cinselliği melezleştiren Romantik imgelemden doğar. *Faust*'ta olduğu gibi *İnsanlık Komedyası*'nda da erdişilik, cinsiyet, ruh hali ve üslup karşıtlıklarını bir araya getiren metnin kendi her şeyi kapsayıcılığını simgeler.

Balzac, Yüksek Romantisizm'den Geç Romantisizm'e geçişte öncü bir eser olan *Sarrasine*'de Latouche'un travesti kahramanının İtalya serüvenlerini Dekadansa özgü terimlerle yeniden canlandırır. Fransız yontucu Sarrasine, 1758'de Roma'yı ziyareti sırasında La Zambinella adındaki bir primadonnaya çılgınca âşık olur. Bekâr Sarrasine'in gerçek hayatta boşu boşuna aradığı "Eski Yunan'ın zengin, tatlı yaratıkları" için model oluşturan "ideal güzellik", şarkıcıda somutlaşmıştır.[2] Ancak Zambinella ile bu-

luşmasının ardından Sarrasine herkesin ortasında küçük düşerek şarkıcının aslında iğdiş edilmiş bir erkek olduğunu görür. Bir kez daha bizi metni yeniden okumaya zorlayan bir cinsel açıklama. Zambinella'nın sahnede ilk görünüşü, Sarrasine'i bir hermafrodit mükemmellik görüntüsüyle çarpan kutsal bir tezahür olur. İdeal güzellik ondan kaçar, çünkü sıradan ölümlüler tek cinsiyetlidir. oysa Zambinella Yunan'da olduğu gibi cinsel açıdan bir bileşimdir. Sarrasine'in şıpsevdiliği sanatçılara özgü kendi içine gömülmesinden kaynaklanmaktadır. Cinsel gereksinimleri yoktur çünkü her zaman yarı-kadındır. Barthes'in karmaşık bir yorumunda belirttiği gibi, Sarrasine adı "kadınsılığı" ifade etmektedir; bilinen Fransız tarzı Sarrazin olmalıdır.[3] Bundan dolayı erdişi Sarrasine duygusal anlamda sadece bir başka erdişi tarafından zapt edilebilir. Zambinella'nın eşcinsel bir kardinal olan patronunun emriyle bir cinayete kurban gider; cinsel bakımdan bâkir olarak ölür.

Dikkat çekmiş olduğum gibi, Romantik şiir erkekliğe imtiyaz bahşetmez. Geç Romantik bir kurgu olan Sarrasine, bir hadımı başlıca cinsel personası yapmakla erkekliği bütünüyle yok eder. Byron'ın *Don Juan*'ındaki hadımlar sadece süs unsurundan ibarettir. Burada ise hadım, aşk ve şehvet uyandıran bir idol şeklinde yüceltilmiştir. Romantisizm erkeksi eylemden çekilerek cinsellikten kaçınır fakat Balzac doğanın şeklini bozarak cinselliği boşa çıkarır. Sarrasine Zambinella'ya bağırır: "Canavar! Sen hiçbir şeye hayat veremezsin!" Doğadan çekilen Dekadans Rousseau'yu Romantisizmden dışlar. Gördüğümüz gibi Sade, Rousseau ile doğayı daemonize edip onun çalkantılarına inerek savaşmıştı. Dekadans ise enerjiden durgunluğa yönelir. Romantik yaratıcı edilgenlik Dekadansçı estetizme, doğaya karşı mühürlenip kapatılmış değerli şeylere dalıp gitmeye dönüşür. Balzac'ın Zambinellası Dekadans'ın ilk sanat nesnesidir. Transseksüel iğdiş, yapay bir cinsel kimlik, sanat için dönüştürülmüş biyoloji ürünüdür. Zambinella *doğurur* – başka sanat nesneleri meydana getirir. İlki Sarrasine'in yaptığı (kadın ya da erkek olarak anlaşılabilecek) heykelidir; daha sonra kardinalin talep ettiği mermer bir kopya, ardından bu kopyaya dayanan Adonis'in bir resmi, en sonunda ise, Balzac'ın iddiasına göre Adonis kimliğindeki Zambinella'dan esinlenmiş, Girodet'un duygulara hitap eden uyuyan kadınsı Endymion tablosudur. Kendisini başka sanat nesneleri aracılığıyla yayan kısır iğdiş, imal edilmiş nesnenin, benim teknolojik erdişilik dediğim şeyin örneğidir. Vergilius'un Truva Atı gibi o kadın/erkek de organik olmayan bir tohum ile doludur.

Coleridge'in şairi gibi Zambinella da ayrıcalıklı ancak lânetlidir. İğdiş edilmesi, Atik dönemlerdeki gibi özel bir armağana karşılık erkekliğin Şamanistçe kurban edilmesidir. Alkışlara boğulan Zambinella normal yaşamdan hoyratça koparılmasının acısını çekmektedir: "Benim için dünya

bir çöl. Ben lânetli bir yaratığım." Erdişiliğin yalnız, tecrit edilmiş hali geriye doğru *Fragoletta*'ya, ileriye doğru ise Balzac'ın sözlerini ödünç alan Baudelaire'in "Delphine ile Hippolyte"ine bakar. Zambinella, tanrısal gücünün yarattığı esrarengiz bir *temenos*'ta, tecrit edilmiş bir bölgede yaşamaktadır. Sarrasine onu ilk gördüğünde, kimsenin içeri adım atamayacağı gösterişli bir kafesle korunmaktadır. Onun malikânesini ziyaret ettiğinde, ay ışığının aydınlattığı koridor ve merdivenlerin oluşturduğu "labirent"ten geçerek en dipteki mabede, görkemli "esrarengiz oda"ya ulaşır. Aslında Zambinella, Balzac'ın *Altın Gözlü Kız*'da yeniden kullandığı bir motif olan hareme kapatılmıştır. Fiziksel ve psikolojik hapis Dekadans'a özgü bir unsurdur. *Sarrasine*'in acımasız hiyerarkı, gölgelerde gizlenen kardinal, Zambinella'yı tutsak almıştır. Zambinella, kardinalin himayesinde halka sergilenmesi için ödünç verilmiş değerli bir sanat nesnesidir. Her şeyi bilen olarak Kardinal, Cellini'nin sarayında gizlenerek kalabalığın *Perseus*'u övmesini dinleyen Dük'üdür. Sanat eseri, kıskanç, âşık ve despotik bir gözetim altındadır.

Shelley'nin *Epiosychidion*'unda, psikolojik olarak güneşe yönelmeyi, bir sanat nesnesi olarak kişiliğe erotik boyun eğmenin Batılı kalıbını bulmuştum. Dekadans bunu, Sarrasine'in Zambinella'ya ilk tepkisinde görüldüğü gibi saplantı ve köleliğe dönüştürür: "Ün, bilgi, gelecek, varoluş, ödüller, her şey çöktü." Sanatçının kişiliği işgale uğramış, sanatsal özerkliği tepetaklak olmuştur. Rüya-kadının sahte olduğu ortaya çıkınca Sarrasine intikam planı yapar ancak, Romantik bir erkek olduğundan eyleme geçemez. Karşısındakini öldürmek yerine kendisi ölmüştür. Öykünün geleneksel yapısı Aktaeon mitine dayanmaktadır: Sarrasine yasak olan bir şeyi gördüğü için katledilmiştir. Tüm Roma Sarrasine'in konumunu bilmektedir ancak Sarrasine geleneksel düzenin ve yasakların alanını ihlâl eden bir yabancıdır. Dinsel bir gizemin kutsallığını bozar. Kardinal, kâfir ihlâlcinin kanını döken öç alıcı bir yüksek rahiptir. Blake'i tartışırken, kadın bedenini bir peçe ve gizleme unsuru, tapınak gibi bir dizi kutsal mekânın iç içe geçmesi olarak tanımlamıştım. *Sarrasine* o zamana kadar hiç çıplak görülmemiş bedenin soyulma sürecidir. Cinsiyetin keşfi, daha doğrusu cinsiyetsizliğin keşfidir. Art arda gelen kapalı alanlardan geçerek öykü bir şekil alır çünkü kadın gibi ortaya çıkan iğdiş erkek, öyküye dişi anatomiyi taklit ettirir. Sarrasine odadan odaya geçerek, Spenser'ın Venüsü gibi örtünmüş hermafrodit tanrının huzuruna çıkar. Balzac bu nüfuz alanlarını, Zambinella'nın geçmişin dehşetinde yaşayan sırdaşı için, hikâyenin şimdiki zamanda yaratıldığı nihaî sınırda yeniden toparlar.

Roman, Sarrasine'i kendi çevresinde kapanacak bir entrikaya çeken Zambinella'nın ışıltılı cazibesini parlak bir biçimde tasvir eder. Shakespeare'in travesti komedilerindeki cinsel yanılmaları hatırlayın. Sarrasine,

Zambinella'ya umutsuzca sorar: "Sana benzeyen kızkardeşin var mı? O zaman öl!" Artık, şanslı ikizin eşcinsel dürtülerini evliliğe yönlendirmeye çalıştığı Rönesans dönemi kapanmıştır. Sarrasine'in cinsel yanlışlığı kendisini ölüme götürür. O sanatın, şehit isteyen yeni dinin Dekadansçı kurbanıdır. *Sarrasine*'de çağdaş olan, Rousseau'nun yarattığı cinsel kimlikle ilgili temel sorudur. Balzac cinselliği aşılmaz ve rahatsız edici bir şey olarak gösterir. Rönesansçı travestiler hayranlarını geri götürüp toplumla bütünleşmeye yöneltirler. Ancak cariye ve sanatçı tekbenciyi tek kişide birleştiren Zambinella, âşığının yazgısıyla kayıtsız bir erdişidir. Âşığının yok olması, onun cinsel anlamda kendi kendini iptal etmişliğini yansıtır.

Zambinella'nın cazibesi, bu İtalyan hadımı Yunan-Roma tanrılarından beri en cazibeli yaratıklar olan modern film starlarına bağlar. Angus Heriot, operanın ilk dönemlerindeki "uluslararası star sistemi"nden söz eder: "On sekizinci yüzyılın büyük şarkıcıları bir anlamda Clark Gable ve Marilyn Monroe'nun habercileriydi."[4] Cazibe ve karizma hermafrodit ilkelerdir. Balzac, Katolik iğdişte doğuştan var olan dekadansı ele geçirir. Heriot, kilisenin politikasını "saçmalık derecesinde tutarsız" bulur: İğdiş etmek, bu eyleme herhangi bir biçimde yardımcı olmuş kişilerin bile aforoz edilmesini gerektiren bir günahtı, oysa Vatikan bile dâhil, her kilisenin kendi hadım şarkıcıları bulunmaktaydı. Havari Paul'ün kadınların kilisede sessiz durmasına ilişkin talimatı, on yedinci yüzyıl ve daha da sonrasına dek onların kilise korolarına katılmasını engellemişti. Bu yüzden, tiz seslerde oğlan çocukları ya da hadımlardan yararlanılırdı. İngiliz baca temizleyicileri gibi, yoksul ailelerin çocukları iğdiş edilmek üzere satılıyordu. Lady Mary Wortley Montagu gibi Protestanlar barbarca buldukları bu uygulamayı kınamışlardı.[5] Kazanova, 1745 yılının Roma'sında Sarrasine gibi cinsel bir yanılgıya düşer. Çekici birisi kafeye girer: "Kalçaları ilk bakışta erkek kılığına bürünmüş bir kız izlenimini uyandırıyordu; bunu rahip Gama'ya söyledim; ancak rahip söz konusu kişinin ünlü hadım Bepino della Mamana olduğunu belirtti. Sonra da onu yanına çağırıp gülerek benim kendisini kız sandığımı anlattı. Küstah yaratık gözlerini bana dikip eğer istersem yanılıp yanılmadığımı bana kanıtlayabileceğini söyledi." Kazanova, hadımların Papalık tarafından hoş görülmesiyle ilgili olarak şunları söyler: "Kutsal şehir Roma... böylelikle her erkeği oğlancı olmaya teşvik ediyor."[6] İğdiş etme sistemi Roma Katolikliğinde varlığını sürdüren paganizmin bir başka görüntüsüdür.

Operanın iğdiş starları biseksüel tutku esinlerlerdi. Çevrelerinde ateşli hayran grupları ve Judy Garland'ın Ulu Ana için yapılan orgiastik tapımlarla kıyasladığım gösterilerindeki homoseksüel histeri gibi çılgın bir erotizm vardı. Star her zaman transseksüel ve hiyerarşik bir öneme sahiptir. İster erkek olsun ister kadın, tapınçların yaratıcısı odur. Balzac'ın Sarrasi-

ne'nin Zambinella'ya tutkulu tepkisi ve bunun Zambinella tarafından dönüştürülmesini tarif edişinin, popüler kültürün psikodinamiklerinin ilk analizi olduğu sonucunu çıkarıyorum. Erotizm izleyiciden sahnedeki cinsel kimliğe iletildiğinde, birikmiş psişik enerjinin dışavurum ânına tanık oluyoruz. Sarrasine, yıldırımla çarpılmış modern sinema tutkunudur.

Kraliçe Christina, Napoleon, Goethe ve Wagner iğdiş etme sistemini desteklemiş ya da övmüşlerdi. İğdiş erkek sesi ne soprano ne de kontr-tenorun tekrarlayamayacağı tuhaf bir güce sahiptir. Schopenhauer bu ses için "gümüşsü bir pürüzsüzlüğe" ve de "tanımlanamayacak bir güce" sahip "doğaüstü güzellikte" ifadelerini kullandı. Şarkıcı Emma Calvé'ye göre bu ses "tuhaf, cinsiyetsiz, insanüstü ve esrarengiz"di.[7] Hadım sesi oğlan sesinden daha oturaklı ve otoriterdir. Bu sakat bırakılmış yaratıkların müziği telafi edilmeyecek şekilde sanatsal bir kölelikle güvence altına alınırken, çelişkili bir şekilde de düşsel bir özgürlüğe ve saygınlığa kavuşmuştu. Hollywood stüdyolarının starları gibi, iğdişler hem köle hem tanrıydılar. Çoğu on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürdüyse de parlak dönemleri 1820'lerde sona erdi. Ancak yine de etkileri, Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü*'ndeki Cherubino ya da Strauss'un *Güllü Şövalyesi*'ndeki Octavian karakterleri gibi günümüzde kadınların oynadığı pantolonlu travesti rollerinde hâlâ hissedilmektedir. Ancak Avrupa'da yükselişe geçen liberalizm oğlan çocukların iğdiş edilmesine daha fazla izin veremezdi; böylece köleliğin ve çocuk emek gücünün ortadan kalkmasına paralel olarak iğdiş sistemi de varlığını sürdüremedi. Ancak sanat modasında da bir değişim gözlendi: Çift cinsiyetli iğdiş sesi *ancien régime*'in saraylarına aitti.

Altın Gözlü Kız (yazılış tarihi: Mart 1834–Nisan 1835) Balzac'ın Dekadan romanlarından ikincisidir. Yapısal olarak *Sarrasine*'e benzer: Tehlikeli bir labirente ve özel hapishaneye doğru takip edilen gizemli bir kadın. Her iki cinsel serüven de ölümle sonuçlanır ancak bu kez öldürülen tutkulu takipçi değil iğdiş edilen seks nesnesidir. Balzac'ın eserlerinde sık sık ortaya çıkan karakterlerden biri, *Altın Gözlü Kız*'daki daha sonra Başbakanlığa terfi edecek züppe kahraman Henri de Marsay'dir. Balzac'ın bir başka romanı *Kayıp Umutlar*'da, operada taşralı Lucien de Rubempré'yi soylu züppeliğiyle ezerken tasvir edilen De Marsay, "kıza benzer yani kadınsı, yumuşak türden bir güzelliğe" sahiptir.[8] *Altın Gözlü Kız*'daki tüm sorunlara onun erdişiliği yol açar.

Aylak ve şımarık De Marsay'in etik ya da politik hiçbir inancı yoktur. İngiliz Aristokrat züppesi, şu kaypak hermafrodit saraylı Lord Hervey'de somutlaşan on sekizinci yüzyıla özgü çift cinsiyetliliğin son temsilcisiy-

di. De Marsay tipi, "kadınsı cazibesi"yle Duc de Morny gibi dönemin Parisli züppelerine dayanarak yaratılmıştır.[9] De Marsay adını, Lady Blessington'ın skandallara yol açarak maiyetine kattığı çekici "Züppe ya da Çıtkırıldım" Orsay Kontu'ndan almış olmalı. Byron, kont için "güzellik abidesi" demişti.[10] *The New Yorker*'ın kibirli, tek gözlüklü Eustace Tilley'si D'Orsay türünden bir züppedir.[11]

Altın Gözlü Kız, Oryantal lüksü ve barbarizmi Byron'dan gelen Delacroix'ya adanmıştır. De Marsay, bir Fransız markiz ile Byron'dan esinlenerek yaratılmış bir karakter olan İngiliz sefih Lord Dudley'in evlilik dışı oğullarıdır. Byron gibi Dudley de "ticaret dışında egzotik hiçbir şeyi korumayan İngiliz adaletinden kaçmak için" 1816'da İngiltere'yi terk eder. Paris'te De Marsay'i işaret eden Dudley "bu güzel genç adam"ın kim olduğunu sorar: "Adını duyduğunda şöyle dedi: 'Ah! O benim oğlum. Yazık!'"[12] Byron gibi Dudley de biseksüel ve ilgisizdir. "İkinci şaheseri" bir İspanyol hanımefendisinden olan kızıdır. Peydahladığı pek çok gayri meşru çocuklarından hiçbirinin öbürlerinden haberi yoktur.

Balzac'ın uzun girişi, ahlâksız Paris "cehennem"inin Danteci araştırmasıdır. Kent iki gücün, "altın ve sefahatin" yönetimindedir, altın gözlü kızda birleşecek olan iki imge. De Marsay'le bahçede karşılaşan Paquita Valdes, genç adamın "seçici yakınlaşmanın hayvanî çekiciliği"ne atfettiği "felç edici bir şok"un etkisi altına girer. Bu yakınlaşma, Paquita'nın cinsel olarak De Marsay'in baba bir kızkardeşi ve bunun sonucunda da Byron'ın Romantik eş-çifti olduğu ortaya çıkacak olan İspanyol lezbiyen San-Real Markizine bağlı olduğu gerçeğinden gelir. Paquita'nın altın gözleri duygusal ve sanatsal bir nesne olarak maddî değerini ifade eder. Byron'ın aristokrat çocuklarının soğuk açgözlülüğünün kurbanı olmuştur. Paquita, bir yabancı olarak kaçak sokulduğu Paris'in ve günahlarının talihsiz bir simgesi haline gelir.

De Marsay keyifle, sıkıca korunan kızın markinin metresi olduğunu düşünür: "Sonsuz eski ve sonsuz yeni üç kişilik komedide rol olmak üzereydi", yaşlı bir adam, bir kız ve âşığı. Ancak De Marsay cinsel bir hatâ yapmaktadır. Oyunda adam ve iki kadın vardır; ayrıca komedi değil trajedi olacaktır. İlk buluşmada De Marsay gözleri bağlanıp, uçsuz bucaksız sokaklardan geçirilir; bu sahne, doğduğu kenti cinsel bir labirente dönüştüren yabancılaştırıcı bir unsurdur. Balzac, kahramanını Paris'ten Roma'ya taşıyarak *Sarrasine*'deki aynı etkiyi yaratmıştır. Sarrasine'in Zambinella'nın sarayında bir dizi karanlık odadan törensel geçişine benzer şekilde De Marsay de Paquita'ya varır.

De Marsay kendisini gizli bir bölmede, kırmızı kumaşla döşenip gümüş ve altınla süslenmiş şaşaalı bir mahrem yatak odasında bulur. Bu mekân, Baudelaire'in gerçek hayata dayanan salonunu ve *A Rebours*'daki

Huysman'ın malikânesini haber veren Dekadansın ilk incelikli estetik mekânıdır. Gautier, Balzac'ın *Altın Gözlü Kız*'ı yazarken benzer bir salonda oturduğunu söyler ancak hangi odanın öbürünü etkilediği belirsizdir.[13] Balzac'ın yatak odasını tarifi uzun ve özenle işlenmiş olup Delacroix'dan derinlemesine etkilenmiştir. Tek kadınlık haremini inşa eden lezbiyen markiz, bir kadın estet ve bu yüzden de ilk Dekadan mimardır. O Sadecı bir sefihtir, ses geçirmez duvarlarla çevrili kalesi toplumu ve yasayı dışarıda bırakır. Cinsel arenası bir tür tabuttur. İşte yeniden Dekadans'ın boğucu bir duygu yaratan kapalı alanındayız. Dekorun her ayrıntısı "şehvet duygularını kışkırtmaktadır". Eros, cinsel kimliklerin kara kutusu niteliğindeki tutsaklığın ardından daha da baskın hale gelmiştir. Yatak odası, kadın kahramanın kendisini eğlendirmesi için Spenser'ın Mutluluk Çardağı ya da Blakemsi bir billûr kulübedir. Yarı eğik, yarı dikdörtgen tasarımı markizin bölünmüş yapısını yansıtır: Psikolojik bir hermafroditizm örneği olan erkek geometrisiyle birleşmiş kadın organizması. Renk seçimi de – kırmızı, beyaz ve pembe – yatak odasına vajina özelliği katarak son derece önemli olan şok edici final için zemin oluşturur.

De Marsay'in kızla ilk sevişmesi travestidir: Kız ona kırmızı kadife bir elbise, şapka ve şal giydirir. De Marsay'in hazzına payan yoktur. Bu haz, Paquita'nın becerisinden mi yoksa kendi kadınsı fantezilerinin gerçekleşmiş olmasından mıdır? Ertesi gün ise aşırı öfkelidir: "Her şey onun bir başkası için poz verdiğini göstermektedir." Gene de, son kez buluşma için yatak odasına döndüğünde yeniden travesti olur. Kadınsılığı yüzeye çıkmaktadır. Hazzın doruk noktasında, cafcaflı hayatının "ilk ezasıyla" sersemler: Paquita bir kadının adını sayıklar. Kadını öldürmek için bir hançer ararken bu âni eylemiyle sanki erkekliğe hakaretini telafi etmek istemektedir. Paquita, cinsel metatez olarak adlandırdığım yer değiştirme sonucu, âşığının markiz olduğunu sanmaktadır. Böylece, De Marsay cinsel bir tiyatronun içine çekilmiştir: Sadece orada olmayan bir kadın âşığı fallikleştirmek için vardır. Altın gözlü kız, kendi sapkın amaçları için onun erkekliğini suiistimal etmiştir.

De Marsay öç almaya ant içer. O ve arkadaşları Paquita'yı öldürmek amacıyla malikâneyi basarlar ve tuhaf bir biçimde herhangi bir direnişle karşılaşmazlar. De Marsay yatak odasında Londra'dan dönmüş olan markizi görür:

> Altın gözlü kız, kendi kanına batmış halde ölmüş yatıyordu... Kanın kızılının öyle soğuk parladığı ak yatak odası, uzun bir boğuşmanın yaşandığını gösteriyordu. Paquita'nın kanlı elleri yastıklara iz bırakmıştı... Kuşkusuz uzun bir mücadele vermiş kanlı ellerle yırtılmış kumaş parçaları her yana dağılmıştı. Paquita duvara tırmanmaya çalışmış bile olmalıydı. Divanın arkasında muhte-

melen kaçarken bıraktığı ayak izleri vardı. Katilinin hançer darbeleriyle delik deşik olmuş vücudu ne kadar vahşi bir mücadelenin yaşandığını ortaya koyuyordu... Yere uzanmış yatıyordu, can çekişirken Madame de San-Real'in ayağının üstünü ısırmıştı. Markiz hâlâ elinde tuttuğu kanlı hançeriyle odada duruyordu; saçları avuç avuç yolunmuş, vücudu bazıları kanayan ısırıklarla doluydu; parçalanmış elbisesinden yarı çıplak vücudu ve yaralanmış göğsü gözüküyordu. Son derece trajik bir manzaraydı.

Yüzü, kana bulanmış ve kana susamış bir intikam perisinin yüzüydü. Yarı açık ağzıyla nefes nefeseydi, burun delikleri nefes almak için gerekli havayı almaya yetmiyordu.

Dekadan aşkın sevileni bir sanat nesnesi olarak gördüğünü söylemiştim. Balzac'ın altın gözlü kızın acımasız sahibesi tarafından parçalanmasını anlattığı bu korkunç sahne, kişinin Dekadansa özgü dönüşümünü gösterir. Fanatikçe saklanan sanat nesnesi paramparça olmuştur. Yaraların çokluğu cinayetin kışkırtan olayın, yani kızın De Marsay eliyle erkek cinsi tarafından bozulmasının kaba bir tekrarıdır. Pek çok penisi olan Efes Artemis'inden farklı olarak, hermafrodit Markiz'in, pek çok vajina yapan tek bir delici penisi yani hançeri vardır. Sevgilisinin bedenini suiistimal etmesi Paquita'nın kadınsılığını, cinsel anlamdaki yapaylığını ya da cinselliğin nesneye dönüşmesini simgeler.

Estetik yatak odasının kanlı bir şekilde darmadağın edilmesiyle şiddet yoğunlaşır. Acrasia'nın Mutluluk Kameriyesi, beyaz şövalye Guyon değil bizzat cadının kendisi tarafından yıkılmıştır. Markiz, vajinayı yırtan penistir. Kanayan yaralarıyla çılgın gibi soluyarak hem kızı hem de odayı hedef alan tecavüz-cinayetiyle orgazmın doruğuna ulaşır. Balzac bununla Sadecı vahşi bir şehveti, Medea'ya dönüşü betimler. Sahne Romantik enerjinin vahyi gibidir. Ama dikkat: Cinayete geriye dönüşler ya da anlatıcının sözleriyle tanık olmayız. De Marsay gibi, olayla bir anıya dönüştüğünde ya da yatak odası arkeolojik bir harabe görünümü aldığında karşılaşırız. Balzac, cinayetle bir eylem olarak değil ancak Apollonca bir tablo, donmuş Dekadans'a özgü bir süsleme olarak ilgilenmiştir.

Görsel bakımdan cinayet sahnesi, bütün o yıkım kargaşasıyla kesinlikle Delacroix'nun *Sardanapalus'un Ölümü*'nü (*Resim 36*) örnek alarak yaratılmıştır. Markiz, Byron'ın, bıçağını arkadan cinsel ilişkiye girdiği çıplak cariyenin boğazına saplayan zırh giymiş, soğuk bakışlı imparatoruyla bütünleşmiştir. Markiz aynı zamanda "Mağripli görüntüsü"yle, hançer taşıyan ve burada kullanan Byron'ın sultanı Gülbeyaz'dır. Balzac'ın markizi; Dekadans'ın, Kleopatra, Herodias ve Salome'yi haber veren ilk vahşi kitonyen dişisidir. Görünüşüyle kadın, zihinsel olaraksa erkek olan şirret bir erdişidir. O, öfkesiyle (De Marsay'i görmez) ve vücudun şeklini paramparça eden cinayet üslubuyla bir Dionysosçudur. Sarrasine'le paralel-



36. Eugéne Delacroix, *Sardanapalus'un Ölümü*, 1826.

lik oluşturan bir nokta da markizin kardinal gibi, hadım edilmiş malının hoyratça kullanılmasının öcünü alan kıskanç bir hami olmasıdır. Ancak kardinal hançer kuşanmış adamlarını yollarken markiz Doğulu bir Amazon gibi cinayet silâhını bizzat kendisi kullanır. Coleridge'in *Christabel*'iyle benzerliği de şudur: Seks cinayeti, yaşlı, iktidarsız bir erkeğin güya yönettiği bir sarayda işlenmiştir. Bu arada, ev lezbiyenlik ve kanlı eğlencelerle altüst olmuştur.

Son sayfalardaki daemonik tezahürüne kadar Paquita'nın bilinmeyen koruyucusunu donup kalmış bir halde bekleriz.. Markiz, namusuna el uzatılmış eşinden öç almak için savaştan geri dönen bir Ortaçağ kralı gibi gelir. Gelini bekâret kemeriyle bırakmıştır: Paquita "kendisiyle evrenin arasında çizilmiş tunç halka"dan şikâyet eder. Tunç halka, altın gözler, Paris cehenneminin kalabalığı... Yatak odasındaki tekbenci Blake gülüne odaklanan kadın cinsel-deneyimin ilkel bir izlenemezliği ve dışlayıcılığı vardır. *Sarrasine*'de ortada görünmeyen gerçek egemen burada kendisini gösterir. Balzac bunu nasıl tasvir eder? Sabırsızlıkla beklenen kişi ilk önce bir ayak olarak belirir! De Marsay yatak odasına daldığında onun gözleriyle, tüm ayrıntılarıyla anlatılmış can çekişen Paquita'yı ve mahvolmuş

odayı seyrederiz. Sonra da bakışlarımızı, markizin ayağına geçirilmiş dişlerini görmek için Paquita'nın yere serili vücuduna çeviririz. Roman bu noktada kızı bırakıp dikkatini son sayfaya kadar markize yöneltir. Balzac'ın tekniği şaşırtıcı bir şekilde sinemayı haber verir. Gözü kamera ve spot ışığıdır. Kamerasını yatak odasında dolaştırıp ayağa zom yaptıktan sonra yavaş yavaş döndürüp heykeli andıran markizi görüntüler. Isınılan ayak Dekadan bir estetiktedir. Havelock Ellis, Dekadan sanat için "Bütün, parçalara tâbidir" der.[14] Bütün yapı Maniyerizm'de olduğu gibi atomize edilmiştir. Balzac'ın markizi, yalnızca ayak olarak değil, ayağın parçası, ayağın üst tarafı halinde hattâ bu tarafın kasları şeklinde ortaya çıkar. İnsan, Dante'nin kafatası kemiren Ugolinosu gibi vahşi bir hayvana indirgenmiştir. Ancak Dante'nin kadınları hiçbir zaman bu kadar dibe inmez. Balzac ayak romansını *rite de passage* (geçiş âyini; —*ç.n.*) olarak kullanıp öykünün gidişatını yeni bir karaktere çevirir. Bu özel anda Fransız edebî hayâl dünyası Dekadans'a yönelir.

Altın Gözlü Kız'ın finali klasik bir sinema ânını çağrıştırır. Paquita yalnızca öldürülmekle kalmamış, Alfred Hitchcock'un *Sapık*'ındaki (1960) cinayet sahnesinde olduğu gibi kesilip biçilerek parçalanmıştır. Balzac'da olduğu gibi Hitchcock'ta da, içgüdülerine teslim olan bıçaklı bir hermafrodit (Anthony Perkins'in canlandırdığı travesti Norman Bates) güzel bir kadını, kadına özgü bir mekânda öldürür (Marion Crane rolünü oynayan Janet Leigh beyaz parlak bir duşun altında kendinden geçmiş bir halde sabunlanırken). Her iki sahnenin korkunçluğu da, etrafında özenle erotik bir auranın örüldüğü hassas bir kadın vücudunun bozulmasından kaynaklanmaktadır; bu aura, Balzac'ta Paquita'nın "ışık saçan" güzelliğine vurgu yapılarak, Hitchcock'ta ise ilk sahneden itibaren iç çamaşırlarıyla defileye çıkan yarı çıplak Janet Leigh'in teşhirciliğiyle yaratılmıştır. Sonu olacak talihsiz duş sahnesine kadar Marion, değişen ruh haline uygun şekilde önce beyaz sonra siyah olan ellili yılların sutyeniyle ortalıkta görünmeye çalışır. Acaba yalnızca Amazon zırhı çıkarıldığında mı saldırılara karşı savunmasız kalmaktadır? Ölmek üzere olan Paquita perdeleri aşağıya çekerken, ölmek üzere olan Marion duş perdesini yere indirir. Bir örtünün yırtılması kadın bedeninin parçalanması demektir. Balzac ve Hitchcock güzel kadını bir nesneye dönüştürürler. Marion'un kanı banyo suyuyla beraber önemsiz bir şeymiş gibi su giderine doğru akar. Vücudu ürkmüş bir halde küvetin kenarına yığılmış, çenesi yere çarptığından kırılmıştır. Ona ait olan gördüğümüz son şey ise, Paquita'nın gözleri gibi ikonalaşıncaya kadar kameranın üzerinde dolaştığı ölü *gözüdür*. Soğuk ve mermer kadar donuk ancak hâlâ güzel güzel parlayan Marion'un gözü yıkılan bir heykele, yağmalanıp terk edilmiş bir sanat nesnesine aittir. Balzac ve Hitchcock sembolik cinsel eylemleri, megaloman ancak cinsel açıdan iktidarsız ta-

pımcılara yazdırırlar. Markiz gibi Norman Bates de iğdiş bir ritüel aşk-nesnesine sahiptir – mumyalanmış annesinin bedeni!

Markizi kendinden geçmiş bir durumda Paquita'nın cesedinin yanında dururken bırakmıştık. Nihayet De Marsay'i gördüğünde elinde hançeriyle ona doğru koşar. De Marsay onu bileğinden yakalar ve ikisi uzun bir süre titreyerek, şoke olmuş bir halde birbirlerine bakarlar: "İki ikiz daha fazla birbirine benzeyemezdi. Bir nefeste ikisi de aynı soruyu sordu: 'Babanız Lord Dudley miydi?' De Marsay, Paquita'yı işaret edip şöyle dedi: 'Kanına sadık kaldı.'" Bu, öykünün ikinci dondurulmuş sahnesidir. Romantik kardeşler, o büyük buluşma sahnesinde gerçeği anlarlar. Dehşetin nedeni, esrarengiz bir ayna-imge yüzleşmesidir. Shelley'nin *Epipsychidion*'unda, kişinin kardeşiyle derin bir duygusal ya da cinsel diyaloga girme arzusu *Altın Gözlü Kız*'da tamamlanmıştır. Erkek ve kız kardeş birbirlerine yabancı olmalarına rağmen aynı olan ruh-maddenin birbirini çekmesinin yarattığı mıknatıs gücüyle – istemeyerek ensest ilişkinin yaşandığı *The Monk*'taki çekim gücü – kaçınılmaz olarak bir araya gelirler. Dediğim gibi, Byron'ın ensesti cinsel olarak değişime uğramış bir şekilde kişinin kendisiyle cinsel ilişkiye girme düşü olabilecekken, bu duruma Balzac'ta ender olarak rastlanır: De Marsay kendisinden kaçan markizi yakalayıp öper. Gerçekte, burada hem erkek hem de kızkardeş aynı cinsel nesneyi arzulayıp haz aldıklarından dolaylı bir ensest söz konusudur. Askerlerin ya da kardeşlerin grup halindeki tecavüzü bilinçdışındaki homoseksüel dürtüleri gizliyor olabilir. Aynı şekilde, markiz ve de Marsay Paquita'nın bedeninde bir araya gelip her ikisi de bu vücudu döller. Üstün güçleriyle bu bedeni istila edip Paquita'yı yok ederler.

Erkek ve kız kardeş "aynı ses"e sahiptir. Her ikisi de, estet, şehvet düşkünü ve katildir. Balzac yarı kadınsı Byron'ı ikiz erdişilerin atası yapar. *On İkinci Gece*'de Viola, Sebastian'dan daha vahşidir. De Marsay Helenistik çift cinsiyetli Apollon, ikizi ise Yabani Hayvanların Sahibesi olarak Artemis'tir. Cinayetten önce ve sonra markiz de Dekadandır. Bir İspanyol Manastırı'na kapanması tipik Dekadan bir durumdur: Şehvet düşkünü birisinin, sadece ritüel bir aşırılıktan vazgeçip bir başka abartılı durumu benimsemesiyle kolayca sefahatten rahibeliğe adım atması. Manastırda markiz, kâfirlik dönemine ait ölü Paquita'yı hatırlayacak mı? Yoksa Diderot'nun *Rahibe*'sindeki lezbiyen kaprisleri mi oynayacak? Markiz, Kleopatra'nın da aynı şekilde Roma'yı tehdit etmesi gibi ilkel Akdeniz barbarlığını modern Paris'e taşır. De Marsay'in kentin labirent gibi sokaklarından geçip gizli odaya varması, Romantisizmde her zaman görüldüğü gibi ensestin manevî bir varış noktası olarak durduğu tarihteki gerilemedir.

De Marsay, Paquita hakkında "şimdiye kadar gördüğüm en hayran olunacak, kadın gibi kadın" der. Spenser, Blake ve Sade'da olduğu gibi

kadınsılık felâkete davetiyedir. De Marsay ve arkadaşları malikâneyi bastıklarında bu durum açıkça görülür. Mitolojik olarak erkekler, Perseus'un Andromeda'yı canavardan (lezbiyen markiz) kurtarması gibi kurtarıcı olmalıdırlar. Ancak Dekadansta bu olgu tersine çevrildiğinden erkekler genç kızı öldürmeye gelirler. Nitekim, kadınsı Paquita birbirine karşıt iki kuvvet arasında ezilir. Hem erkek kahramana hakaret ettiği hem de ona teslim olduğu için öldürülmüştür. Câhil kız, Sade'ın yatak odası felsefesi olan seks dışında hiçbir şey bilmemektedir. Markizle De Marsay'in ikiz kardeş olduğu gerçeğini keşfedip, erkeği aldatıcı bir cinsel kimliğe mecbur kılarak cinsel bir simya uygular. Shelley'nin Cadısı gibi, markizin erkek kopyası olan köle bir Hermafrodit yaratır. Aynı anda markizin erdişiliğini daha da şiddetli hale getirmesi sonucu markizin kıskançlığı onu tümüyle benliğindeki erkek kimliğine doğru iter. Penisli bir kadına teslim olma fantezisini geliştiren Paquita bu türdeki kadını yaratır ve markiz kızı öldürmek için penis şeklindeki hançerini eline alır. Balzac Spenser ve Blake'deki niteliksiz kadınsılığın erotik ahlâksızlık içgüdüsünü kanıtlar: De Marsay'le flört eden Paquita kendi tecavüz-cinayetini de hazırlamış olur.

İşlerin doğal görünüşünde, de Marsay arkadaşlarını malikânenin nöbetçilerini halletmeleri için yanında getirmiştir ki zaten nöbetçiler de onların gelişiyle sırra kadem basarlar. Ancak arketipal bakımdan, De Marsay yanılsamalı kadınsı bir ortamda kendi gerçek cinsiyetini koruyabilmek için erkek arkadaşlara ihtiyaç duymaktadır. Markiz Byron'ın Gülbeyaz'ı ise malikânede erkekliğin boyunduruk altına alınıp alay edildiği *Don Juan*'ın haremidir. De Marsay'in travestiliği böylece Juanna olarak *Don Juan*'ın travestiliğidir. Yatak odası, Byron'ın haremi gibi haremağalarının – burada meşum Afrikalı Christemio Gustave Moreau'nun *Salomé*'sindeki canavarımsı cellât-haremağasını haber vermektedir – koruduğu bir anaerkidir. Paquita, kadına ait bir tapınağı kirletmiştir. Boba Dea'daki ayinlerde travesti kılığına bürünen Publis Clodius'a benzer bir erkeği içeri kabul edip tapınağın kutsallığını bozduğu için öldürülmüş, tapınağı altüst edilmiştir. Markiz, Paquita'yı kızgın bir tanrıçaya kurban etmek üzere öldürür. Bu Romantik bir kurgu olduğundan, tapınak benlik tapıncının mâbedidir: Markiz, kurban sunduğu tanrıçanın ta kendisidir.

Geç Romantik Balzac, Rousseau'nun ve Sade'ın cinsellikle ilgili felsefesini yayar. *Altın Gözlü Kız*'da erkek ve kız kardeş aynı kadınla etkileşim sonucu akraba olduklarını anlarlar. Cinsel eylem kimliğin törensel aracıdır. Soyut bir şekilde işleyen, duygudan arınmış eylem kendi kendini tanımanın Batılı aracıdır. Ortak cinsel deneyimin ardından öğrenilen kardeşlik bağı kimseye yarar sağlamaz. Altın gözlü kız, iki yurttaşın karşılaştığı sınır çizgisidir. Şahsiyetin toplumdan Romantik kopuşuyla etik açıdan yok olmuştur. Shakespeare'in ikizlerinden farklı olarak bu çiftler

birleşmek yerine ayrılırlar: Kız kardeş donuk bir şekilde erkek kardeşine şöyle der: "Bir daha asla karşılaşmayacağız." Her ikisi de Sade'ın ahlâksız yalnızlığına döner. Rönesans ikizleri sayısız erotik tepkiyi kışkırtıp tatmin eder ancak Romantik ikizler ensest çıkmazında tekbenci olarak aynı kıza odaklanıp onu yok ederler.

Erkek ve kız kardeş birbirlerini tanımak için Apollon'a özgü bir merkez nokta olan Byron'ın haremindeki şiirsel kökenlerine dönerler. Byron, hem metnin içinde hem de dışında *Altın Gözlü Kız*'ın atasıdır. Aslında markiz İngiliz Romantik hayâl dünyasından beslendiği için öykünün büyük bir bölümünde zamanını Londra'da geçirir. Lezbiyenliğinin kaynağı Byron'ın Hanım Sultanı, Latouche'un Camille'i ve George Sand gibi tehlikeli sofistike tiplerdir. Hikâye, on sekizinci yüzyıl libertenliğinin yeniden canlandırılması olan Dekadans'a özgü yeni kinizmle son bulur. Ortalıkta gezinen De Marsay, altın gözlü kızla ilgili soruyu geçiştirir: Onun bir "göğüs hastalığı" sonucu öldüğünü söyler. Başka bir deyişle, kız merhamet etmiştir. Rousseau'nun erotik lirizmi yok olur. *Altın Gözlü Kız*'ın kanlı yatak odası yapaylığı, esir alması ve yozluğuyla Yüksek Romantisizm'den Geç Romantisizm'e geçişi barındırır.

Balzac, *Seraphita*'yı (Aralık 1833 – Kasım 1835) *Altın Gözlü Kız*'ı tamamlamadan önce yazmaya başlamıştı. Bu iki eseri, tek bir cinsel fikrin ahlâkî açıdan karşıt iki yarısı olarak görüyorum. Biri *İnsanlık Komedyası*'nı Cehennem'i öbürü Cennet'idir. Olayların fikirleri hikâyeyi fazlasıyla etkileyen İsveçli mistik Emanuel Swedenborg'un yurdu olan İskandinavya'da geçmesiyle *Seraphita* Balzac için alışılmadık bir eserdir. Norveç'in donmuş aklığı Balzac'ın Spenser gibi baş döndürücü Apollonca etkiler yaratabilmesini sağlamıştır. Büyük bir ihtimalle gizemli oluşu nedeniyle *Seraphita*, Yeats'in en beğendiği Balzac eseriydi.

Bir erkek ve bir kadın, yani Wilfrid ile Minna, her birinin karşı cinsten olduğunu sandığı Seraphita'ya âşık olur. Cinsiyetteki belirsizlik roman boyunca hâkimdir. Seraphita, Apollonca melek gibi benim erdişi kategorime dâhildir. Wordsworth ve Shelley gibi Balzac da edebiyatta en özenli işlenmiş unsur olan Romantik melekleştirmeyi dener. Wilfrid ve Minna, Seraphita'nın cennetin sahiplerinin memnuniyetle aralarına kabul ettiği gerçek bir meleğe dönüşmesine tanık olacaklardır. Seraphita, Fransız *Epipsychidion*'dur.

Kitabın "Seraphitus" adını taşıyan Birinci Bölüm'ünde meleği erkeklik evresinde görürüz. "Parıltılı görkem" içinde gözlerinden güneş gibi ateş saçan bir delikanlıdır. Onun kuzey toprakları "kar ve buzun billûr yüzeyinin yarattığı kalıcı olmayan elmasların parlamalarıyla"[15] ışık saçan bir düş ülkesidir. Karakter ve ortam Apollonca ışıkla doymuştur. Yeniden

topluma karışmak için dağdan inen Seraphitus, Seraphita'ya dönüşür. Ruhsal anlamda geri çekilme, cinsel dönüşüm: Şekil yumuşar; ses tizleşir. Spenser'ın cinsel perspektifteki değişimi âni bir sıçrama halindeyken Balzac'ınki yavaş yavaş gerçekleşen uzun bir değişim süreci, yavaş ve sihirli Ovidyen bir metamorfozdur. Balzac, romanı zekice, bazen sıkıcı kimselerden oluşan bir grup gösterişsiz insana dayandırır. Örneğin Minna, Goethe'nin Charlotte'u gibi bariz şekilde ortalama bir zekâya sahiptir. Bu kişiler konuşmalarda paratoner işlevini üstlenip karizmatik Seraphita'nın yaydığı elektriği emerler. Metnin doğalcı yapısını koruyup alegoriye yönelmesini engellerler.

Seraphitus, Minna'nın yakınlaşma çabalarını reddeder: Cinsellik ona göre "fazla kaba" ya da maddîdir. Latouche'un Camille'i gibi kendisini bir ucube ve sürgün olarak niteler, o Romantik bir dışlanmış kişiliktir. Fazlasıyla mükemmel olan hermafrodit yalnızlığa mahkûmdur. Spenser'ın Belphoebe'si gibi, ister kadın ister erkek olsun bu kişilik, daha az mükemmel olanların kendisine bulaşmaması için kaçar. Dokuz yaşındaki Seraphita ancak diğerlerinden ayrıldığında kilisede oturabilmektedir: "Eğer bu yer ona verilmezse hastalanır." Goethe'nin Mignon'u gibi Seraphita'nın sinirsel bir şiddet fazlası vardır. Şamanist bir karantina olan ritüel bir kirlenmemişliğin büyülü çemberinde yarı hadımdır. Byron'ın Manfred'i gibi Seraphitus şöyle der: "Kendi kendime ve kendim için yaşıyorum." Geç Romantik bilgi ona baskı uygular: "Pagan Roma'nın sefahat düşkünü İmparatorları gibi her şeyden tiksiniyorum." Bâkirelikle doyuma ulaşmanın yarattığı Dekadans'a özgü çelişkileri bünyesinde barındırır.

Birinci Bölüm'de Seraphitus'u, büyülenmiş Minna'nın bakış açısından görürüz. İkinci Bölüm'de ise "Seraphita", meleği dişi olarak algılayan büyülenmiş Wilfrid'in gözünden anlatılır. Seraphitus erkek olduğunu inkâr etmişti. Şimdi ise Seraphita kadın olduğunu inkâr etmektedir. Seraphita sürekli, kendisine yansıtılan cinsiyetin karşı tarafına konuşlanır. Bunlar, şehvetin egemenliğinden "sapan" Belphoebe gibi Apollonca erdişiliğin bâkir sapkınlarıdır. Rosalind gibi hem erkek hem de kadın tarafından sevilen Seraphita tek bir Romantik çare bulur. Wilfrid ve Minna'yı "tek varlık", aynı anda "erkek ya da kız kardeşi" olarak ilân eder. Erkek ve kız kardeşin de birbirleriyle evlenmelerini ister! Hikâye ikisinin birleşmesiyle sona ererken, ikisinin o âna kadar birbirlerine *vous* (siz) olarak hitap etmesi de pek fazla samimi olmadıklarının işaretidir. Evlilikleri, Byron'ın *Manfred ve Sardanapalus*'unda görüldüğü gibi çiftlerin Romantik birleşmesidir. Seraphita, Shakespeare'in geceleri ortaya çıkan gizemli ruhu Hymen rolündedir. Finali ise, kültünü yaymaları için geride havarilerini bırakan bir tanrının göğe yükselişidir. Wilfrid ve Minna "tek bir varlık" olarak Platonik erdişiliğin iki yarısıdır. Shelley'nin Cadısı gibi Seraphita bir ayna-imge, kendisinin hermafrodit bir portresini oluşturur. Hay-

ranlarını evlendirmek iki cinsel görüşü tek bir kişide birleştirmek demektir. Seraphita cesaret isteyen, algısal bir deney gerçekleştirip insan şekline bürünür. Ensest ikizini yaratarak *Epipsychidion*'u yeniden oynar.

Minna, Emilia Viviani'nin ontolojik konumu hakkında kafa yoran Shelley gibi "Sen kimsin ve nesin?" diye sorar. Wilfrid, Seraphita'yı yarı somut yarı soyut maddeler olan gazlara benzetir. Gizemli varlıklar, "talihsiz kurbanlar" üzerinde "sihirli çalışmalar" yapıp, onları "üstün doğanın ağırlığı ve görkeminin yükü" altındaki "sefil kölelik"e indirgerler. Seraphita'nın benliğine "nüfuz etmesi"yle Wilfrid Dekadans'a özgü bir köleliğe maruz kalır: "Onu seviyorum ve ondan nefret ediyorum!" Cinsel ikiliği onu Catullus'un duygusal belirsizliğine sürükler. Dekadans'a özgü fosfor gibi ışıldayan ve uyuşturan görüşleri vardır. Seraphita "balıkçıyı elektrikle çarpmış gibi uyuşturan" afyon ya da torpilbalığı gibidir. Karizmatik kişilik insanın acısına ilgisiz duran bir vampirdir.

"Seraphita-Seraphitus" adını taşıyan Üçüncü Bölüm'de meleğin soyağacına verilir. O, Shelley'nin Hermafrodit'inin Spensercı "ateş ve kar"ı gibi "güneş ve buzun birleşmesinden" dünyaya gelmiştir. Swedenborg'un kuzeninin çocuğu ve "en hevesli havari"si olarak Baron Seraphitz, Seraphita, Swedenborg'un düşüncesinin yayılmasıdır. Swedenborg'un *Seraphita*'yla ilişkisi Byron'ın *Altın Gözlü Kız* ile olan ilişkisi gibidir: Her iki adam da erdişilerin eğilimlerini belirleyen ve onları meydana getiren sıra dışı tiplerdir. Felix Longaud, genç Balzac'ın annesinin Swedenborg koleksiyonundan "beslendiğini" söyler.[16] *Seraphita*, Swedenborg'a yarı ciddî yarı komik davranır. Bir papaz Swedenborg'un eserini "göksel bir ışık seli" olarak tanımlar: "Okurken ya aklınızı yitirmeli ya da bir kâhine dönüşmelisiniz."

Seraphita'nın en modern teması, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'inde de işlenen algının göreceliğidir. Gözün alışılageldik nirengisiyle, kalenin avlusunda üç kişi pencereden Seraphita'yı gözetler. Seraphita göz kamaştırıcı bir sis perdesinin içinde kendinden geçmiş bir halde, kristal fanustaki kült bir nesne gibi durmaktadır. Her ziyaretçi onu farklı bir cinsel kimlikle yorumlar: Minna erkek olarak görür; Wilfrid ve papaza göre ise kadındır. Gizemli Seraphita birleşme noktasındaki kişiliktir. Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ında olduğu gibi konuşmacılar sanki birbirlerini duymamaktadır. Sonunda Seraphita'nın cinsiyetiyle ilgili tartışma açığa çıkar. Hikâyenin her satırı sürrealist bir biçimde sallanmaya başlar. Tek benzerlik Catullus'un hadım Attis'e duasıdır. Balzac'ın cinsiyetlerle oynaması edebiyatta en karmaşık olanlarıdır. Hatta, hikâyenin ortasında cinsel değişime uğrayan Woolf'un *Orlando*'su bile *Seraphita*'nın ateşli bir biçimde iç içe geçmiş nesnel ve öznel cinsiyetiyle karşılaştırıldığında, erdişiliği şematik bir sadelikle işlediği söylenebilir. Balzac, Latin dillerinin dilbilgi-

sindeki muğlâklığından yararlandığından çeviride çok şey kaybolmuştur: İngilizce *his* (3. erkek tekil şahıs; onunki; *—ç.n.*) ya da *her* (3. tekil dişi şahıs; onunki; *—ç.n.*) zamirlerinden birini seçmek zorundadır oysa Fransızcada cinsiyetini açığa vurmaktan kaçınabilir. Wilfrid ile Minna büyüleyici meleklerini yüksek sesle düşlerken birbirlerini yanlış anlamaları için Seraphita'nın cinsiyeti dalgalanır.

Ölüm ve şekil değiştirme ânında Seraphita "*Il*" (Fransızcada 3. tekil erkek ya da nötr zamir; *—ç.n.*) olur. Şimdi artık erkek bir baş melektir ("le Séraphin" (le) ange). Öykü, ilham kaynağını yitiren Shelley gibi Minna ve Wilfrid'in izleyemeyeceği dikey çizgilerle düzenlenmiştir. Konuşkan Seraphita, dilin ötesine geçerek Apollonca bir sessizliğe gömülür. Cismanî özelliğinden sıyrılarak kendisini ve metni yüceltir. Sanırım narinliği ve sonsuza dek ruhanî bir niteliğe kavuşması, meleğe dönüşüp ölen Goethe'nin Mignon'undan kaynaklanıyor. Balzac'ın kadın kahramanı kendisini doğurmak için yatağına uzanır. Böylece, Cellini'nin *couvade*'ı* gibi mükemmel bir erdişi olan sanatsal üstbenini klonlar. *Perseus*, saldırgan pratikliğin Rönesansçı zaferidir; konu isteğe boyun eğmiştir. Seraphita bilincin Romantik arınmasıyla ilerler. Cellini'nin destanının sonunda sanatçı ve sanat eseri toplumsal mesafeyle ayrılır. Ancak Balzac'ın Romantik destanı benin ve eserin birleşmesiyle sona erer. Ben sanat eseri, çiftlerin bir diğer Romantik birleşmesidir. Seraphita mükemmel erkeğin simgesi olarak, erdişiliği liberal reform ve evrensel kardeşlikle özdeşleştiren Ballanche ve Saint-Simon gibi toplumsal teorisyenlerden etkilenmiş olabilir.[17] İyimser erdişi, Rönesans'a özgü kamusal (bireyselci olmak yerine) erdişiliğin on dokuzuncu yüzyıldaki tek örneğidir. Öyküsünün kurgusunu 1800 yılına taşıyan Balzac (1799'da doğdu), Seraphita'nın cinsiyetinin gözler önüne serilmesiyle kendi çağının geçmişle olan bağının koptuğunu söyler. Bu, devrimci Freudçu özellikleriyle, Freud'un yirminci yüzyılı başlatan *Düşlerin Yorumu*'nun gelecek tarihli ilk baskısıdır.

Altın Gözlü Kız ve *Seraphita* hermafrodit yıldızlarını tersyüz edip birbirlerini yanıltırlar. Dekadan kapanışıyla ahlâksız *Kız*'da, iki erdişi geleneksel merkezle canice uyum sağlarlar. Genişlik ve yüksekliğiyle ahlâkçı *Seraphita*'da ise iki alışılmış cinsiyet, ortalama bir sevgi ve erdişilikte uyumlanır. *Altın Gözlü Kız*'a, markizin görkemli yatak odasında yeniden yaratılan güneye özgü cinsel tutku aşılanmıştır. *Seraphita* ise cinselliği ve cinsiyeti Kuzey'in buzları üzerinde eritir. Bedene karşı mantık, şehvete karşı soyutlama: D. H. Lawrence gibi Balzac da Avrupa'nın kültürel şizofrenisinin şemasını çıkarır. Doğa meleğin kölesi olmuştur. Ancak Seraphita zayıflayıp öldüğünde buz kırılıp doğa yeniden canlanacaktır.

* Bazı topluluklarda erkeğin, kadının doğum seansına sembolik katılma geleneği. *—ç.n.*

Balzac'ın iki öyküsü cinselliğin ve coğrafyanın dairesel tasarımında birbirlerini kontrol edip düzeltirler.

Erdişi personalar, *İnsanlık Komedyası*'nın her yerinde ortaya çıkarlar. Balzac'ın başlıca karakter üçlüsünde kız güzelliğine sahip Eugene de Rastignac ile Lucien de Rubempré, Makyavelist suç ustası Vautrin tarafından köleleştirilmiştir. Eugene için yapılan transseksüel benzetmeler, onun kadınsı narsisizmini okurun gözünde görünür kılan mor bir tentürdiyot gibidir. Wilde'da Dorian Gray'in Lord Henry Wotton'u – Dorian'ı baştan çıkarması Vautrin'in Lucien'i baştan çıkarmasını çağrıştırır – taklit etmesi gibi, Lucien de züppe De Marsay'i taklit eder. Lucien'in kadınsı elleri, ayakları, kalçaları, Yunan profili, "ipeksi" yanakları, ve "Olympos'taki tanrılara özgü güzellikte altın–beyaz şakakları" vardır.[18] "İblis" Vautrin, iki kadınsı meleğin eşlik ettiği erkek bir başrahiptir. Eşcinsel bir çekim gücüyle Eugene ve Lucien'i servet ve iktidarın düşsel daemonik ziyafet sofrasının kurulmuş olduğu ahlâksız vicdanının gizli tapınağına sürükler.

Balzac'ın başlıca kadın erdişilerinden biri, George Sand'ı model alarak yarattığı ve erkeksi zekâsı nedeniyle "şahane hermafrodit" olarak tanımladığı romancı Félicité des Touches'tur.[19] Kadının yazılarında Camille Maupin mahlasını kullanması, Balzac'ın Latouche ve Gautier'ye birleşik bir saygı sunumudur. *Kuzin Bette*'teki (1846) kadın kahraman değişik yani kitonyen tarzda bir erdişidir. Doğaya olan duygusal yakınlığından güç alan, "erkeksi sert bir karaktere" sahip "ilkel bir köylü"dür. Tercih ettiği ruh halleri ise, "İtalya, İspanya ve Doğu gibi güneşle yıkanan bölgelerde çok yaygın olan tavizsiz nefret ve intikam duygularıdır".[20] Bundan dolayı da Bette, *Altın Gözlü Kız*'daki markizin yabani kızkardeşidir. Bâkire Bette'te markizin lezbiyenliğine benzer bir şeyler vardır. "İktidar aşkı", zayıf iradeli "solgun benizli, zarif genç bir adam" olan Polonyalı sanatçı Kont Wenceslas Steinbock tarafından uyandırılmıştır. Balzac, "onların cinsiyetlerini belirlerken doğa yanıldı" der. Egemenlik ve boyun eğmeye dayalı ilişkilerinde, George Sand'ın kırılgan Chopin ve Alfred de Musset'yle ilişkileri model alınmıştır.

Bette, ruh gibi dolaşan sanatçıyı üretken kılan "diktatör" Esin Perisi'dir. Ancak Polonyalı Kont evlenip de cinsel açıdan faal hale geldiğinde eserleri başarısız olur; artık üretkenliği de durmuştur. Balzac sanatsal ve entelektüel başarı için bekârlığın hayatî önemde olduğunu düşündüğünden devasa eseri *İnsanlık Komedyası* üzerinde çalışırken yıllarca bekâr kalmayı tercih etmişti. Bette'in ilkelci analığı himayesi altındaki sanatçıyı sarsar. Bette genç adamı besleyip bir sanatçı olarak üretken hale getirir; ancak bu üretkenlik cinselliğin yasaklanması pahasına gerçekleşir. Genç adam, kişisel mutluluğu adına sadomazoşist köleliğini

bıraktığında sanatçı kimliğini yitirir. Çünkü, [sanatçı olarak faal olabilmesi için o zamana kadar, *—ç.n.*] Keats'in Apollon'u gibi, vahşi bir kadın titan tarafından melankolik uyuşukluğundan uyandırılmaktaydı. Bette'in zihinsel ve fiziksel gücü, kendisine "daemonik bir güç ya da İradenin kara büyüsünü" sunan bâkireliğinden kaynaklanmaktadır. Sert kişiliği, Spenser'ın genel hatlarıyla Apollonik özelliklere sahip ışık saçan karakterlerine benzer. Bâkirelik normalde anti-kitonyen bir strateji olsa da Balzac tuhaf bir biçimde bu niteliği kitonyen güçle birleştirmeyi başarır. Bette "bir kara elmas"a, "din adamlarına özgü dimdik" duruşu Mısır tanrılarını çağrıştıran "Bizans Meryem Anası"na dönüşür. O "yürüyen granit, bazalt ve porifir"dir. Apollonik bir sanatsal nesne şeklinde toplumu taklit eder; amacı topluma nüfuz edip onu rahatsız etmektir. *Seraphita*'nın Apollonik buz-kristalleri *Kuzin Bette*'in ahlâk dışı kara elmasına dönüşür. Bette'in temeldeki saldırganlığı kavramsal Batılı bakışı karmaşık hale getirir. Toplumsal bir romana ait olmasına rağmen arzulu Romantik bir erdişi olduğundan ideal modelden arketip izler taşır.

Balzac aristokrasiye özendiğinden soyadına "de" takısını ekleyerek kendisini soylulaştırmıştı. Bunda Paris modasınının ince zevkli hakemi Henri de Marsay ile özdeşleşme isteği de rol oynamış olabilir. De Marsay'i cinsel kimlikler bağlamında Eugene ve Lucien'le sınıflandırmalıyız. Balzac'ın karizmatik yarı-kadınsı *epheboi*'si* Apollonik Amazonlar Belphoebe ve Britomart'ın Spenser açısından anlamını temsil eder. Aristokrasinin, sınıf ve soy sopun soğuk güzelliğinin düşsel ideogramlarıdır. Bedenen atadama benzeyen bir kabalığa sahip olan Balzac, en çok beyinleri gelişmiş bu zarif kişilikleri hiyerarşik bir düşün yaratıkları şeklinde yansıtır. Talihsiz Lucien ve Wenceslas aşırı hassas "sanatçı" özelliklerine sahip gibidirler. Ancak bunlar Balzac çağrışımlı değildirler. İronik bir biçimde, hem fizikçe hem zihince Balzac'ın kendisine daha çok benzeyenler, kaba kadın erdişileridir. Kuzin Bette, Balzac'ın kas gücünü ve direncini almıştır; yazar cinselliği reddederek enerji korunmasıyla ilgili hayat teorisini ona sunar. Bu yüzden, Seraphitus/Seraphita'nın algısal iki yarısı gibi birbirlerine ayna tutan bu çok sayıdaki erdişiler, Balzac'ın kendi portreleridir. Erkek erdişi fantezi, kadın erdişi ise gerçekliktir.

---

* Eski Yunanistan'da reşit olarak yurttaşlık haklarını kazanan genç. *—ç.n.*

16
Cinsellik ve Güzellik Kültleri:
Gautier, Baudelaire ve Huysmans

Kariyerine ressam olarak giren Théophile Gautier, Fransız ve İngiliz Dekadansının başlatıcısıdır. Estetizmi, bu yeni-pagan güzellik tapıncını yaratan odur. Gautier'nin gözü özgürleştirmesi ve âyinselleştirmesi, Romantisizmi Mısır ve Yunanistan'dan başlayan Batı hiyerarşiciliğinin ana hattı içine yerleştirerek kitonyenden Apolloncaya çevirmiştir. Gautier, kendisinin de kabul ettiği gibi Baudelaire, Flaubert, Mallarmé ve Swinburne'dan derinden etkilenmişti ve bu yüzden bu etki Walter Pater ve Oscar Wilde'da da çok güçlü bir biçimde mevcuttur. *Giselle* ve *Dansa Çağrı*'nın librettolarını da yazarak dans tarihine de katkıda bulunmuştur. Eleştirinin Gautier'yi ihmal edişi, Wilde'ın düşüşünden sonra daha temkinli davranma isteğinden kaynaklanmış olabilir, ancak aynı zamanda sanatın duyarlılığına ilgisizliği de yansıtmaktadır. Üslup analizi hâlâ eksikleri olan bir bilimdir. Gautier'de birincil olan üslup, cinsel personaların müziğidir.

Gautier'nin en önemli eseri, Sainte-Beuve'e göre Romantisizmin "İncil"i olan *Mademoiselle de Maupin*'dir (1835). Kitap, yaratıcılığının önemli bir döneminde Balzac'ın da gözdesiydi. Baudelaire de eseri "Güzelliğin marşı" olarak tanımlamış ve Gautier'nin "inip çıkan ışıltılı" üslubuyla karşılaşması üzerine "sinirsel bir kasılma"ya tutulduğunu söylemiştir.[1] *Maupin*, yeni bir Rosalind tarafından yönetilmektedir. Rönesans'ın Amazonlarından beri ondan daha cüretkâr, daha atletik ya da karizmatik kadın kahraman yaratılmamıştır.

Bir dergideki bir yazıdan esinlenen Gautier, on yedinci yüzyılda yaşamış biseksüel aktris ve travesti Madeleine de Maupin d'Aubigny üzerine tarihsel bir romans yazmaya girişti. Ne var ki René Jasinski, romans on yedinci yüzyılda geçse de Maupin'in gözleri, saçı, vücut hatları ve "erkeksi ruhu" nun George Sand'dan alındığını söyler.[2] Cinsel kurgu açısından roman Seraphita'ya benzer: Bir kadın ve bir erkek, her ikisini de geri çeviren ve ortalıktan ebediyen kaybolmadan önce onlara kendi (er/dişi) adı altında birleşmelerini emreden bir erdişiye âşık olur. Ancak iki eser de eş zamanlı yazılmış olduğundan (1833–35) birinin diğerini etkilemiş olması söz konusu değildir. Balzac ve Gautier *Mademoiselle de Maupin* yayım-

lanmadan önce tanışmazlardı; ancak kitap Balzac'ı o kadar etkiledi ki bir şekilde yazarla tanışmak istedi ve böylece ömür boyu sürecek dostlukları başlamış oldu. İki roman arasındaki gizemli benzerlik ise her ikisinin de Latouche'un *Fragoletta*'sına çok şey borçlu olmasından ve Yüksek Romantisizmden Geç Romantisizme olan tarihsel geçişten kaynaklanmaktadır.

Melankolik ve Romantik bir erkeğin derin düşüncelerden oluşan mektupları şeklindeki ilk bölüm, roman tasarısı daha oluşmadan önce bağımsız olarak yazılmış olabilir, ama yine de *Maupin*, cinsel sorunsalları ve yeni estetizm temasıyla bir bütündür. Erkek erdişi estet D'Albert, muazzam bir kadın erdişiye kapılmaya mahkûmdur. Açılış monologu, Maupin'in içinden zorla çıkıp romanda sonuna kadar etkisini koruyacak olan kurgusal enerjisini yayacağı psikoseksüel bağlamı sunar. *Faust* gibi *Maupin* de cinsiyetlerle deneyler yapar. Muğlâk çokluğuna tepki olarak Baudelaire onu roman, masal, tablo, düş gibi farklı kelimelerle tanımlar. Düzyazının düşsel bir biçimde şiir sınıfına sıçraması Gautier'nin daha sonraki eserde de fazlasıyla bellidir. John Porter Houston *Maupin*'i modern lirik romanın atası olarak adlandırır.[3] Edebiyat, öykü, tiyatro diyalogu ve hatta bir deneme – estetizmin manifestosu olan ahlâksız önsöz – içerir. Gautier, burjuva değerlerine saldırıp sanatın ne toplumsal bir yararlılığı ne de ahlâkî bir içeriği olduğunu söyler. Güzellik tek başına sanatın görevini üstlenir. Çoğu kez öne sürülenin aksine, romanın önsözü öyküden kopuk değildir. Roman, modern kültürde eksik olan güzellik önermesini ortaya koyar, ardından da bunu Mademoiselle de Maupin'de baş döndürücü bir şekilde gözler önüne serer. Gautier, cinsel muğlâklık ile estetizm arasındaki Raphael öncesi hareketi, Art Nouveau ve Sembolizm yoluyla Art Deco ile Erté'ye dek etkili olacak Dekadan kaynaşmayı Latouche ile birlikte ortaya koyan kişidir.

Depresif D'Albert, tutulduğu *mal du siècle*'i (çağın belâsı–romantik melankoli, –*ç.n.*) Goethe'nin Werther'inden almış olan Chateaubriand'ın René'si gibi duyarlı bir muzdariptir. Ancak D'Albert tam gelişmiş ilk Geç Romantik bilince sahiptir. Yüksek Romantisizmin baskıcı öz-bilinçliliğinden, Shelley'nin bir maske ya da bir alegori olarak kendi hayaletiyle yüzleşmesinden söz etmiştim. Geç Romantisizm bu baskıdan incelikli yapmacığa sığınarak kurtulur. D'Albert'in Romantik sancıları yeni bir kopuşu işaret etmektedir. Benlik üzerine sanki bir seyircinin mesafesinden yapılıyormuş gibi, şakacı bir *yorum* vardır. Yüksek Romantik tekbencilik, (Balzac'da olduğu gibi) nesnenin değil, öznenin Geç Romantik inzivası haline gelir. Doğadan kopan Geç Romantik bilinci, sanatı ve dolayısıyla gözü, tek bilgi aracına dönüştürür. Bu kendi gelişimini gözleme merakı Byron dışında tüm Yüksek Romantiklere yabancıdır. Byron'ın aristokrat

ironisi Fransız Geç Romantisizminin başlıca kaynağı olabilir. Onun canlı mizahı Gautier'de sıklıkla görülür.

D'Albert, Rousseau'nun aşırı hassas karakteridir, ancak Rousseau'nun şakirtleri alenî bir tiyatronun izleyicilerine kur yapmazdı. D'Albert, aylak ve bezgin bir züppedir. Gösterişli kıyafetler içindedir (Gautier gibi) ve kendisine kadınsı diyen gelenekçilerle zıtlaşmak için inadına saçlarına bigudi yaptırır. Goethe'nin çift cinsiyetli Paris'indeki gibi, erkeklerin midesini bulandıran şey kadınlara çekici gelebilir: Balzac'ın kendisiyle böbürlenen De Marsay'i "Kadınlar süslüleri sever" der.[4] Maupin, erkeklerin kabalık, hantallık ve erotik yetersizliklerinden şikâyet eder. Gautier ve Dekadanların gözünde erillik estetikten yoksundur. Erkek, aşk için hermafrodit olmalıdır. Spenser'ın benzer şekilde dönüşüm geçiren kaba Artegail'ında Rönesans eylemi ahlâkî kılınır. Oysa estette, eylem güzel olsun diye silâhsızlandırılır.

D'Albert, cinselliğin hapishanesinden personalarının kılığına girerek kaçan "bir adamdan çok bir aktör"dür. Teiresias gibi cinsiyet değiştirme fantezileri kurar. Sonunda bir Platonik arayışa atılır. Shelley gibi D'Albert de, "hayalî bir kadını" düşler ve sonra da onu var eder; bu, "soyut güzelliğin" cisimlenmesidir. Yüksek Romantik temel ilke hayal gücüdür, zihnin gerçeklikle oynadığı dinamik bir süreç. Fransız Geç Romantik ilke, büyük ölçüde statik heykel ve resmin ön plana çıktığı sanattır. Devrim öncesi Fransız aristokrat ve dinsel sanat İngiltere'dekinden çok daha fazla şaşaalıdır. Fransız Romantisizmi, Gautier'nin düşman olduğu Gotik haşinliği canlandırmıştır. D'Albert, Yunan Klasisizmini hedef alan bir karşı harekete girişir; bu Jacques-Louis David'in izinden gittiği İtalyan Rönesans sanatının Apollonca tavrıdır. D'Albert Yunan idealizmini benimser: "her şeyin üzerinde biçimin güzelliğine taparım; benim için güzellik, görülebilir tanrısallıktır."[5] Platon'da olduğu gibi, güzel kişi bir tanrıdır. Gautier, Goncourts'a şöyle der: "Tek ayrıcalığım, kendisi için görünen dünyanın var olduğu bir adam oluşumdur."

Mademoiselle de Maupin, estetin görünür olana çılgınca tutkusunun nasıl görünmeyen ya da etik olanla ilişkisi pahasına gerçekleştiğini gözler önüne serer. Estet, ahlâk dışıcıdır. D'Albert "Hıristiyanlığın özü olan maddeyi hor görmeyi" reddeder. Şöyle söyler: "Çirkin şeyler ya da çirkin insanlar görmek benim için gerçek bir işkence." Dış görünüş yaşamsal önemdedir; bu nedenle "deforme ve buruşuk olduklarından" yaşlı insanlardan kaçar. Burada Oscar Wilde'ın toplumdan kendisini yalıtmış olan küstah estetinin kökenlerini görürüz. Yaşlı ya da çirkin olan, görünür dünyanın şairine göre değersizdir. D'Albert eski Yunan görüşünü tekrarlayarak, "Fiziksel açıdan güzel olan iyidir, çirkin olan her şey kötüdür"[6] der. Apollonik her zaman vahşidir. Yalnızca Dionysus empati kurar. Estetizm,

insanlardan çekip aldığı şefkati sanat nesnelerine yükler. D'Albert kadınları sanki heykelmişler gibi değerlendirir, heykelleri de sanki kadınmışlar gibi sever. Heyecan ritüelleştirilmiş ve nesneleştirilmiştir.

Bedensel kusurları yüzünden gerçek kadınları hor gören D'Albert, bütün kuralları ihlâl eden Mademoiselle de Maupin karşısında taş kesilir. Şövalye kılığındaki kız ona o kadar güzel gözükür ki, kendisinin de eşcinsel olmaya başladığını sanar. Hayatında ilk kez, estetik kehânetlerinin cisimlenmesi olan canlı bir varlığa boyun eğmenin elektriğini hisseder. Aynı etki Balzac'ın Sarrasine'i için de geçerlidir. Tıpkı Balzac'ın Seraphita'sının Swedenborg'un düşüncesinin yansıması oluşu gibi, Maupin de Gautier'nin ideal güzellik teorisinin bir maddileşmesidir.

Gautier okurla oyun oynamaya başlar. Spenser'ın yön değiştiren cinsel perspektifine uygun biçimde, Maupin'in gerçek cinsiyeti, onu kamusal bakış açısından gördüğümüz ânda ortaya çıkacaktır. Ancak Gautier, Balzac gibi kendi başına Romantik muğlâklıkla ilgilidir. Şövalyenin cinsiyeti hakkında bizim kadar az şey biliyormuş gibi davranır. Maupin, başlangıçta eril üçüncü tekil şahıs zamiriyle anılır ve bu durum birçok bölüm boyunca devam eder. Yine kendisi gibi cinsiyetini gizleyen bir kız olan uşağıyla ilişkileri fiziksel olarak şefkatlidir. Gautier okuru cinsel belirsizliğin garip biçimde alacakaranlık çardağına girmesi için ayartır. *The Faerie Queene*'de olduğu gibi, düzensiz kıyafetlerin arasından belli belirsiz gözüken bol miktarda yumuşak, beyaz et vardır. Okur yönlendirilmiş ve kışkırtılmış, olağan cinsel tepkileri altüst olmuştur. Maupin önce arkaya doğru sallanır. D'Albert'in metresi Rosette ona olan aşkını itiraf ettiğinde, Maupin şu cevabı verir: "Her zaman en azından sizin istediğiniz şekilde size âşık olmayı arzuladım; ancak aramızda, size anlatamayacağım, aşılması imkânsız bir engel var."[7] Gautier'nin Shakespeare'i başkalaştırmasını düşünün: Travesti kadın, kadın hayranının cesaretini kırmakla kalmayıp ilk kez hayalinde cinsel engeli aştığını kabul eder. Rousseau sonrası bir sanatçı olan Gautier, kadın kahramanına, değişen koşullara göre beklenmedik dalgalanmalar gösteren doğal bir cinsel kimlik verir.

Uşak baygın halde atından düştüğünde Rosette ceketini ve gömleğini açar. Bu durum Byron'ın, oğlan gibi giyinmiş olan baygın Gülnar'ın göğüslerinin etrafındakilere gösterildiği "Lara"daki keşif sahnesinin taklididir. Gautier burada durur ve görme ânını uzatır. Rosette gördüğü şeyden hoşlanmaz: "Yuvarlak, fildişi gibi parlak bir göğüs... Bakmak için harika, öpmek için daha da harika."[8] Gautier'nin bu çapkın tavrı, üzerine basarak Geç Romantik olarak tanımladığım uzmanlığı sergiler. Hisli olan titizlikle incelenir ancak hiçbir zaman sahip olunmaz. Gözle nesne arasındaki estetik ara akıllıca korunmuştur. Erotizm, gözetleyenlerin art arda röntgencilik faaliyetiyle iyice alevlenmiştir: Baygın, yarı çıplak nesneyi gözetle-

yenler, hayran kalmış Rosette, onun arkasında Şehvetli Gautier, geride de Röntgenci okurdur. Gautier yeni sanat dininin gelenek ve teolojisini yaratır. Bir sanat nesnesine dönüştürülen edilgen kişi hırçın Batılı göz tarafından gasp edilmiş ve sahiplenilmiştir. Göz her tür hakka sahipken, nesnenin hiçbir hakkı yoktur. Sade'de olduğu gibi, mütehakkim bilgi sahibi muazzam hiyerarşik iddialarda bulunur. Batılı bakışın fıtraten faşistçe ve ahlâkdışı olduğunu söylüyorum.

Maupin'de anlatımdaki her kayma yeni bir erotik karmaşa getirir. Şövalyeye rahatsız edici bir aşkla bağlanan D'Albert, antik çağdaki öncüllerine dayanarak eşcinselliği savunur. Roma şiiri, Hıristiyanlık açısından iğrenç olan güzel oğlanların "korkunç haremi"dir. D'Albert şöyle der: "İsa benim için gelmedi; Alkibiades ve Phidias kadar putperestim." Atina'yla ilgili son derece keskin bir bakış açısına sahiptir: "Ne sis ne de buhar; belirsizliğe ya da dalgalanmalara geçit yok. Benim gökyüzüm bulutsuz; eğer varsalar bile, bunlar Jüpiter heykelinden düşen mermer parçacıklarıyla oluşmuş katı, keskiyle şekillendirilmiş bulutlardır." Dağların "sivri çıkıntıları vardır"; hatları ince ve belirgindir. "Hıristiyan sanatının yumuşaklık ve düşselliğine yer yoktur... İsa dünyayı kefeniyle sarmıştır. Dokunulabilen dünya ölüdür."[9] Dünyayı Erken Dönem Apollonik yaklaşıma göre şekillendiren Yunan gözü, Hıristiyan ruhaniliğinin bulutlarına, Kuzey Avrupa'nın kasvetli sislerine karşı çıkar. Balzac gibi Gautier de güneşin aydınlattığı Akdenizli bakış açısını benimser. D'Albert, "Biçimin doğruluğu erdemdir" der – bu söz, Apollonik *Faerie Queene*'in başına konulabilir. Gautier'nin donuk Hıristiyan duygululuğuna karşı pagan görselleştirme diyalektiği kuşkusuz Yeats'in Pater aracılığıyla Hıristiyanlığa yönelik "abartılı, şekilsiz bir karanlık" ("Two Songs from a Play") tanımının dolaylı kaynağıdır. Hıristiyanlığın fiziksel güzelliğe düşmanlığını mahkûm eden Gautier, harfi harfine uygulanması Oscar Wilde'ın düşüşüne yol açacak olan, Romantisizmin içsele karşı dışsalı radikal biçimde yüceltmesini icât eden kişidir.

D'Albert, Madonna'nın Yunan – Roma erdişisinin yerine geçen Hıristiyanca kadın aşkını simgelediğini söyler. Eşcinsel Atina'nın "ergen güzelliği" idealleştirmesini alkışlar. Maupin'in muştucusu Hermafrodit, "Pagan dehasının en sevilesi yaratımlarından biridir":

> Egemen biçime tapan kişi için, uçmaya hazırlanan Merkür'e mi, yıkanmaktan gelen Diana'ya mı ait olduğunu düşünmekte tereddüt edeceğiniz incecik belin, güçlü düzgün bacakların arkadan görünüşünden daha lezzetli bir belirsizlik olabilir mi? Bedenin şeklinin bütününde, tanımlanması mümkün olmayan ve özel bir çekiciliğe sahip uçucu ve kararsız bir şey vardır.

Gautier kendi kurallarını bozmuştur. Yunan sanatının iki evresini aceleyle birleştirerek kendi kendinin tersine döner. İdealleştirilmiş ergenlik geç klasik döneme özgü bir temaydı; kendisini açıkça sergileyen Hermafrodit ise duyumcu Helenistik dönemde geliştirilmiştir. *Maupin*'in bu bölümü Apolloncalığı öne sürer, sonra da onu, Gautier'nin kuşkusuz *Fragoletta*'daki Napoli Müzesi bölümünden aldığı Hermafrodit'te reddeder. "Belirsiz ve ikilem içinde olan hiçbir şey" içermediği için klasiğe hayrandır ama Hermafrodit'e de "bulutlu ve kararsız" olduğu için hayranlık duyar. Farkında olmadan, onun kadar Apollonca çizgiye sadık Spenser'ın *The Faerie Queene*'de keşfettiği ve "Hermafrodit kıtaları" iptal ederek düzene soktuğu çelişkiye kapılır. Romantik müphemlik sevgisine teslim olan Gautier, Yunan ideallerinden vazgeçer.

Gautier'nin "Contralto" şiiri (1849) "Uyuyan Hermafrodit"in bir tasviriyle açılır. Heykelin, boğuk, erkek ve kadın arası kontralto sesli kadın şarkıcıyı büyülenmişçe dinleyen şairi etkisi altına alan bir görüntü olduğunu anlayana kadar on kıta geçer. Bu şiir Gautier'nin birlikte yaşadığı kadın ve çocuklarının annesi olan Ernesta Grisi'den esinlenmiştir. "Bilmecemsi heykel", "rahatsız edici bir güzellik" sahibidir. "Genç bir erkek midir? Yoksa kadın mı?" Gautier, Rousseau'nun cinsel kimlik sorusunu sorar. Büyülenmiş bir hareketsizlik içinde asılı kalan izleyici Keats'in olumsuz yeteneğine ihtiyaç duyar. *Seraphita*'nın cinsel algılamasının göreceliğindeki gibi, erkekler bir şey düşünür, kadınlar başka bir şey.

Hermafrodit, "lânetli güzelliğin" "ateş saçan ejderi" ya da "baştan çıkarıcı canavarı" olarak, Coleridge'in şairi gibi çoğunluğa yabancılaşmıştır. Hem kışkırtıcı hem münzevidir, armağanlar sunulan ritüel bir tapınç-nesnesidir. Hermafrodit, toplumdan ve doğadan soyutlanmıştır. Olanaksızlığın simgesi, Geç Romantik ucubedir. "Şair ve sanatçının düşü", "sanat ve zevkin nihaî en üstün çabası" yapay cinsiyettir. "Çoklu güzelliği", sanat nesnesinin cinsel ikiliğinin cevap çokluğu sanatında birleştirilmesi sayesinde izleyicisinde doğar. Sanat biçimleri yer değiştirirken heykel müziğe dönüşür; hayaller maddeyi buharlaştırıp sese çevirir. Gautier, hem Romeo hem Juliet'i kontralto olarak adlandırıp Byron'ın travesti Gülnar'ıyla ve erkek destansı kahramanlarla karşılaştırır. Kontralto kendiliğinden erotiktir ve kendi kendine döllenebilme gücüne sahiptir. Şarkı söyleyen bir erdişi karşısında donup kalan şair, Zambinella'dan önceki Sarrasine gibidir. Ernesta Grisi'de Gautier sanki kendi içindeki iğdişi elde etmiştir. Marlene Dietrich, Barbara Stanwyck ve Lauren Bacall gibi yıldızlar her iki cinsiyeti de cezbeden alto sesli güzel kadının tekinsizliğini gösterirler.

D'Albert'in Hermafrodit'e övgüsü, Geç Romantik dönem ustasının keşfettiği yaşayan sanat nesnesi olarak Maupin'in statüsünü kurar. Şimdi

artık onun zihnine girer ve sesini duyarız. Artık uzak bir arkaik model değildir, cinsiyetleri birbirlerine düşman hale getiren "sıradan maskelerden, sıradan fikirlerden ve sıradan konuşmalardan" bıkmış modern kadın haline gelir.[11] Tarihteki Maupin, pek çok erkeği öldürmüş bir kılıç ustasıydı.[12] Gautier'nin kadın kahramanı, toplumsal gerçekliği yakından incelemek için erkek kıyafetine bürünür. Ortalıkta gezinen kadın bir travesti olarak hem Rosalind hem Mignon'dan etkilenmiştir. Goethe'nin ve Gautier'nin kahramanları kendi romanlarının sanatsal doruğunda Rönesans'taki nihaî kaynaklarını oynarlar: Goethe'ninkiler *Hamlet*'i, Gautier'ninkiler ise *Beğendiğiniz Gibi*'yi. Maupin'in kadın giysileriyle Rosalind olarak ortaya çıktığı provada roman ilk kez kahramanını eril üçüncü tekil şahıs zamiriyle anmaktan vazgeçer. Gizemli bir ışıkla aydınlanmış kadın kahraman kapının eşiğinde görünüp yerini alır; âdeta bir resim gibi tasarlanmıştır. Diğerleri bağırıp alkışlar. "Kontralto"nun Hermaphrodite'i gibi sahnede, cinsiyetleri kaynaştıran sanat nesnesidir. D'Albert'in ideal güzelliği Platonik arayışı resmen tamamlamıştır. Maupin'in şekil değiştirmiş "beyaz ışık selleri" cinsiyetlerdeki değişimin yan ürünüdür. Apollonca cazibesi Shakespeare'in hayaletsi Hymen'inin Gautier'deki uyarlamasıdır. Gelişi, hermafrodit otoritenin ortaya çıkışıdır. Âni bir hiyerarşik dayatmayla göz teması düzeyini tahakkümü altına alıp izleyiciyi kendi iradesine boyun eğdirerek, öbür karakterleri afallatıp hareketsiz bırakır.

Cinsel karmaşa, Maupin'in gerçek cinsiyetini alenen kabul etmesiyle çözülmez. Bunun yerine çifte bir geriye dönüşle, mektuplarda kaydedilmiş tinsel yaşam öyküsünü dinleriz. Onun lezbiyen flörtü Rosalind'inkinden çok daha barizdir. Gautier, Rosette'in kendisini erkek kıyafetlerine bürünmüş Maupin'in kollarına atıp bedenlerinin Salmakis ve Hermaphroditus gibi şehvetle birleştiği ateşli yatak odası sahneleri de çizer. Rosalind'den farklı olarak Maupin kendi cinsiyeti hakkında gerçekten kuşkuludur. "Henüz adı konulmamış ayrı, üçüncü bir cinsiyete" ait olduğunu iddia eder, eşcinsel polemikçiler John Addington Symonds ve Radclyffe Hall'da yeniden karşımıza çıkacak bir fikir. Üçüncü cinsiyette, "ruhun cinsiyeti bedeninkiyle hiçbir şekilde örtüşmez."[13]. Böylece doğa yanılmıştır. Maupin'in anormalliği görece değil mutlaktır. Hiçbir toplum onu tatmin edemez. Rousseau'nun izinden giderek cinsel kimliğini sorgular. "Kontralto"daki Hermafrodit gibi kendisini her iki cinsiyete de yabancılaştıran lânetli bir güzelliği vardır. Romantik özerkliği içinde tek başına olmak zorundadır.

Maupin, Balzac'ın markizi gibi, "güzelliğin sahibi" oldukları için kadınlara ilgi duyan dişi bir estettir. Gautier, kötücül bir tarzda kendi öz cinsiyetini aşağılar. Maupin, erkeklerin kötü kokulu, biçimsiz ve hayvanî olduğunu söyler. Erkeklik kaba biçimde maddeseldir. Bu yüzden, güzellik

arayışı daima erkeksilikten bir kaçıştır. Rosette'in saldırılarından biri esnasında kadın göğsü hakkında yakından düşüncelere dalmaya zorlanan Maupin, yaramaz Gautier'nin aynen katılacağı sessiz estetik yargılarda bulunur. Rosette'in yuvarlak "ipeksi teni büyüleyici bir şekilde narin ve saydamdır," vs.[14] Gautier'nin âyinsel röntgenciliği yine işbaşındadır, yani, kuyrukta sonuncu sırada yer aldığımız dikkatli gözlemciler dizisiyle karşı karşıyayız. Yazar erotik, saldırgan, bilgili ancak daima mesafeli Geç Romantik gözü yaratır.

Maupin, sanatçının ilk deneyimden kopuşunu korur. Örnekleri dener ama hiçbirine bağlanmaz. Bu modern travesti komedide Rönesansın düğün sahnesinin yerini göz önünde yapılan seks alır. Roman, hiçbir tarafa ait olmadan D'Albert'in yatağından Rosette'inkine geçen ve sonra da güneş doğarken kaybolan Maupin'in aynı gece hem heteroseksüelliği hem de homoseksüelliği tatmasıyla sona erer. Seraphita gibi, hatırasının korunması için erkek ve kadın hayranlarının birbirleriyle eşleşmelerini öğütler. Cinsel başlangıç idealin gerçekleşmesinin bayağılığını gösterir. On dokuzuncu yüzyıl romanlarının başlıca teması olan hayal kırıklığının etkisi altındadır. Maupin'in cinsellikten kaçınması Dekadansa hastır, ancak romanın üslubu Geç Romantisizmi yansıtmaktadır. Örneğin, Dekadansçı bir kapanını yoktur. Kadın kahraman, öykünün sonunda atını hâlâ ormanlara sürebilir. Sanat doğaya yeğlense de doğa lirik ve havadardır. Rosalind'den farklı olarak Maupin seçimini toplum için değil kendisi için yapar ve öykünün çerçevesinin ötesinde de erdişiliğini korur. Enerjisini toplumdan çekip kendi hayal dünyasına aktararak kendisiyle evlenir. Âni finali benzersizdir: Kendi otoerotizmiyle kaçış.

Mademoiselle de Maupin erkek kılığındaki kadının, kadının fabrika ve bürolarda çalışmak üzere evden çıkmasıyla on dokuzuncu yüzyılda solup gitmekte olan bu Rönesans motifinin, son edebî örneklerden biridir. Film bu temayı ele aldığında travestilik iç gıcıklayıcılıktan ibaret kalır. Rosalind ve Maupin'in erkek kıyafetlerinin pratik yararı ortadan kalmıştır. Serüvenin tehlikeli dünyası bir Berlin kabaresinin sahnesine sığacak kadar küçülür. Dietrich'in Josef von Sternberg'in Otuzlu yıllardaki filmlerindeki travestiliği, Weimar sapkınlığının bu Hollywood versiyonu, yüzyıl sonu Dekadansının sürdürülmesidir. Ciddî psikolojik ve sanatsal konuları ele alan travesti film sayısı çok azdır. Robert Aldrich'in *The Legend of Lylah Clare* (1968) filminde artist (Kim Novak) Dietrichvari sinema kraliçesi gibi ölümün egemenliği altındadır. *Maupin*'dekine benzer şekilde travestilik cinsel yanılgılara neden olur. Kaba kuvvet kullanan sokak serserisi Lylah Clare'in (erkek sesiyle kendi kendine sürrealist bir biçimde konuşur ve güler) erkek kıyafetine bürünmüş bir lezbiyen olduğunu anlayana kadar ölümcül kaza üç değişik şekilde gösterilir. Film, travesti temanın Röne-

sans'tan itibaren gittikçe önemini kaybettiğini ortaya koyar. Kıyafet değiştirme artık bayağı bir şehir ortamında afrodizyak bir oyundan ibarettir. Hollywood, Arden Ormanı gibi yırtıcı hayvanlarla doludur (film kinayeli bir biçimde, bir köpek maması reklamıyla köpekçe bir kargaşaya doğru yozlaşarak biter) ancak travestilik bunlara karşı bir savunma mekanizması olarak düşünülmemiştir.

Tür ne kadar zıvanadan çıkarsa kadın travestiliği de o ölçüde faydacılığa yönelir. Katharine Hepburn'un cırlak *Sylvia Scarlett*'te (1936) oğlan kılıklı travestiyi canlandırışındaki gibi. Erkek şeklinde giyinmiş kadında her zaman erotik bir tını vardır. Kadın kılıklı bir erkek ise erkeklikten sapma olduğundan genellikle komik ya da nevrotik gösterilir. Bu gerçek hayattaki travestiliğin tersine çevrilmesidir. En katı anlamında kadın travestiliği der Robert J. Stoller "belki de olmayacak bir durumdur." Erkek giysileri giyen sevici (erkek rolündeki) lezbiyenlerin durumunda olduğu gibi, "Ne kendilerinin ne de başka kadınların erkek kılığıyla fetişist bir ilişkisi vardır: Bu tür nesnelerden cinsel anlamda etkilenmezler."[15] Erkek travestiler sadece kadın kıyafetinden tahrik olmakla kalmayıp, buna orgazm için de ihtiyaç duyabilirler, tıpkı gizlice karılarının iç çamaşırlarını giyen şaşırtıcı sayıdaki heteroseksüel erkek gibi. Kadınlar, nasıl şehvet cinayetleri işleyemezlerse, cinsel kavramlar da yaratamazlar. Kadınlar açısından erkek kıyafeti toplumsal özgürlük ve otorite demektir. Erkekler açısından ise kadın giysisi dinsel ya da âyinseldir. Oğlan çocuğunun, Kibele'nin rahipleri gibi ritüel bir taklitle birleştiği annenin kıyafetidir. Kadın travesti sadece fark edilmeden geçip gitmeye çalışır. Ona uzun uzun bakmaya gelmez çünkü kılık değiştirmesi kırılgandır. Oysa erkek travestinin en iyi röntgencisi yine kendisidir, azamî heyecan amacıyla içindeki gözü sonuna kadar sömürür. Kadın travesti, kendisinde değil başkalarında cinsel istek uyandırır. Yarı travestilik müzikal bir komedi topluluğudur: Dietrich, Judy Garland ve Shirley MacLaine yüksek topukları ve file çorapları, silindir şapka ve frakla birleştirirler. Tarz, muhtemelen İngiliz meraklıların Paris'te tatmin edebildikleri bir spesiyalite olan teatral sadomazoşist fahişelik pratiğinden kaynaklanan on dokuzuncu yüzyıl tarzıdır. İçerdiği hiyerarşik resmiyet unsuru son derece önemlidir.

Mademoiselle de Maupin'in filmi, cinsel gizem ve büyüyü yakalayabilmiş tek on yıl olan otuzlu yıllarda çekilmeliydi. Parker Tyler'ın, Garbo'nun Maupin'i oynaması konusunda "dile getirilmemiş bir takıntısı" vardı.[16] Oynadığı *Queen Christina*, Garbo'nun uzun boylu, hâkim yapısının ve soğuk duruşunun role uygun olduğunu gösterir. Diana Rigg, *Avengers* (Türkiye'de Tatlı Sert adıyla gösterilen, – *ç.n.*) döneminde ideal Maupin olabilirdi. Somurtkan, kısa konuşan Garbo'dan farklı olarak Rigg, Maupin'in sözlü enerjisine sahiptir. Gautier'nin romanı cinsel anlamdaki

kararsızlığın ilk ayrıntılı analizidir. Hermafrodit, antik çağdan beri edebiyat ve sanatta yer almış olsa da ilk kez kendisine çalkantılı bir iç dünya verilmektedir. Maupin, tüm gücü ve canlılığıyla ideal bir kadın persona mıdır? O, Yüksek Romantisizmden Dekadan erdişiye bir geçişi temsil eder, erdişilik için getirilen feminist mazeretlerden uzaktır. Evrensel erdişillik gerçekten cinsiyetler arasındaki ilişkileri iyileştirebilir mi? *Mademoiselle de Maupin* böyle bir görüşün ucuz iyimserliğini ortaya koyar. Gautier, hermafroditizmin asosyal olduğunu doğru bir biçimde gösterir, çünkü bu kimlik özerktir. Fiziksel ve ruhsal anlamda mükemmel kadın kahraman, insan ilişkileri ve ortak değerlerle olan bağını keser. Buna paralel olarak cinsellikten de vazgeçilmiştir. Uzaklarda gözden kaybolan Maupin, meydan okuyan bir tavırla kişiliğinin uzlaşmaz belirlenmişliğini simgeleyen bâkireliğe geri döner.

Gautier'nin sanatsal gelişimi Yüksek Romantisizm'den Geç Romantisizm'e yönelişin özetidir. *Kleopatra ile Bir Gece* adlı hikâyesi *Mademoiselle de Maupin*'den sadece üç yıl sonraya aittir, yine de bu eserde üslup ve cinsel kimliklerde şaşırtıcı bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Estet Gautier, bir Dekadan haline gelmiştir. O arada Balzac'ın *Altın Gözlü Kız*'ını okumuş olmalıdır. Sade'ı da okumuş muydu? Gautier'nin mütehakkim erdişisi artık yeşil ormanların bâkire Rosalind'i değil acımasız ve şehvetli Şark despotudur. Canı sıkkın ve tehlikeli Kleopatra, Dekadans'm ilk egzotik heteroseksüel hafifmeşrep kadınıdır. Doğa değiştiği için erdişi de değişmiştir.

Hava durgun ve ölüdür. Öğle güneşi "kurşun oklar" fırlatır. Baş döndürücü "şiddetli ışık, alev selleri" halinde akarak "ışık saçan kızıl bir pus" meydana getirir. Kleopatra yakınır:

> Bu Mısır beni mahvedip eziyor... Ne bir bulut! Ne de bir gölge; ve hep bir Tepegöz'ün gözü gibi parlayan kızgın ışıltılar saçan bu kızgın güneş!.. Bu tunç gökyüzünün alevli göz yuvarlağı, toprağın umutsuzluğuna daha tek bir damla gözyaşı bile dökmedi; burası bir mezar taşı, bir kabristanın kubbesi, ölü ve barındırdığı mumyalar gibi kupkuru bir gök! Çok ağır bir palto gibi omuzlarıma biniyor! Beni canımdan bezdirip huzursuz ediyor; sanki başımı göğe çarpıp yaralamadan boylu boyunca ayağa dikilemeyecekmişim gibi geliyor... Burada imgelem canavarca ucubelerden ve düzensiz anıtlardan başka bir şey üretmiyor; bu çeşit mimari ve sanat beni dehşete düşürüyor; sabit taş uzuvları onları sonsuza dek elleri dizlerinde oturmaya mahkûm etmiş olan bu dev heykeller aptal hareketsizlikleriyle beni usandırıyor; gözlerimi ve ufkumu kaplıyor.[17]

Bu, Dekadan kapanımın en önemli örneklerindendir. Gökyüzü artık Romantik sonsuzluğun kapısı değil, mekânı mühürleyen tunç bir kubbedir. Dünya, düşmanca ışıldayan güneşin kuruttuğu bir çöldür. Mimari tehditkâr ve gerçeküstüdür; Baudelaire'in Paris gecelerinin öncüsüdür. Hareket olanaksızdır, herkes tükenmiştir, çünkü nesne-dünyanın baskısı çok ağırdır. Kleopatra "korkunç yorgunluğu" içinde "müthiş bir çaba harcayarak" banyosuna doğru otuz adım atar. Byron ve Delacroix'nun Şarkı enerjisini yitirmiştir, çünkü insanoğlu, Rousseau ve Wordsworth'ün öylesine çok şey beklediği doğadan kopmuştur. Shakespeare'in verimli Mısır'ı artık donmuş sanat nesneleriyle dolu taş bir mezardır. Bu Mısır, Avrupalı hayal dünyasının kurtarıcısı değil gardiyanıdır.

Böylece *Maupin*'in havadar Yüksek Romantik doğası, kasvetli Geç Romantik doğaya dönüşmüştür. Erdişinin tarzı değişir: Doğanın esir aldığı Kleopatra, Sadecı cinsel bir köleciye dönüşür. Gautier'nin yeni üslubu da edebiyatı vahşice güzel sanatlara tâbi kılan köleci niteliktedir. Uzun, sonu gelmeyen cümlelerle anlatılan kişi ya da manzara, başta insana çarpıcı gelen ama Mısır'ın doğası gibi sonunda insanı ezen duyusal görüntülerle bezenmiş, kesin görsel ayrıntılarla tasvir edilmiştir. Kıytırık ya da cansız oldukları gerekçesiyle beğenilmeyen tasvirleri, Gautier'nin gözden düşmesinin başlıca nedeni olabilir. Ancak o bunlarla, canlı hayat yerine sanat eserlerinin cansız diyarı olan Dekadan doğayı yaratır.

Kleopatra ile Bir Gece'de, ressam Gautier renk için edebî bir dil arar. "Yeşilimsi çamuru, kırmızı toprağı ve un aklığında kireç taşları"yla Nil kıyıları "somon rengi"dir. Taş ocaklarının "kara ağızları" ile delik deşik "gül rengi mermer" tepeler vardır. Mısır'da güneşin batışı mor, gök mavisi, leylak rengi, mavi, pembe, kırmızı, açık limon sarısı ve turkuvazdır. Gautier, biçim, yüzey ve dekorun ayrıntıları adına, öyküyü sürekli duraklatır. Onun konu yoksunluğu Romantisizmin erkek eyleminden el çekmesinin sonucudur. Bir şeylerin olup bitmesi yerine hiçliğe izin veren hatta hiçiliği istenir kılan modern avant-garde anlatının habercisidir. Ancak Gautier'de, sanki otopsideymiş gibi büyük bir özenle kesilmiş nesnenin soğuk hareketsizliğini hissederiz. Dış görünüş üzerinde fazla durduğundan özdeşleşeceği kimse yoktur. Kişileri sanat nesnesi olarak ele almak *Maupin*'de bir ihtiras gibi var olsa da *Kleopatra ile Bir Gece*'ye kadar teknik olarak hayata geçirilmemiştir. Gautier'nin hayranı, onun gayri insanîleştiriciliğinden rahatsızlık duymaz ama âyinselleştirci tasvirlerdeki şairane ustalığından haz alır. Zarif renk geçişleri Yüksek Romantik heyecanın yerini alan Geç Romantik fikirlerdir.

Gautier'nin tasvirine maruz kalan Kleopatra parçalara ayrışır. Bir burun deliği, bir dudak, bir kaş ve bir çene görürüz! Dişi devin meme uçları arasında yürüyen Güliver gibi son derece yakındayız. Gautier'nin gözü istilacıdır ve bakış açısını bozar. Petrarcavari sergileme, benzer şekilde

sevgiliyi parçalar. Gautier, parçalanmış bütünün dakik biçimde belgelenmiş parçalarının bir kataloğu olan Dekadan sergilemeyi ya da anatomiyi icât eder. Yazınsal enerji, törensel unvanlar gibi çoğalan adlar ve onları niteleyen sıfatlar tarafından soğurulur. Gautier'de çok az fiil vardır. Her şey eklemeler içinde sürüklenir. Fiili kökten etkisiz kılan Pater'in üslubunun kaynağı budur. Gautier dünyayı bir görüntü düzleminde yayıp düzleştirerek Romantik edilginliği resmileştirir. *Kleopatra ile Bir Gece*'de göz *her şeyi* görür. Göz kendi kendisinin hapishanesine dönüşür. Ağır kubbeli gökyüzü, kendi algılamasının aşırılığında boğulan göz*dür*.

Dekadans, Batılı gözün bir hastalığıdır. Bütün sanata içkin olan röntgenciliğin yoğunlaşmasıdır. *Kleopatra ile Bir Gece*'nin resimsel listeciliği, gözü zorlayarak, okuru da bir sanat uzmanı kılarak, gerçekliğin tinsellikten arındırılmasına yardım etmeye mecbur eder. Gautier, Roger Fry'ın "önemli biçim" sanat teorisinin atasıdır. Parçanın Dekadan yüceltimi, ahlâkî içeriğin reddini izler çünkü etik, bencil parçanın toplumsal bütüne tâbi kılınması değil midir? Cani markizin ilk önce ayak, parça ve hattâ parçanın da parçası yani ayağın üst parçası olarak göründüğü *Altın Gözlü Kız*'daki Dekadan ortamı anımsayın. Sanırım Gautier bu ayrıntıyı yakalayıp *Mumyanın Ayağı*'nda (1840) öykünün bütününe yaydı.

Antikacı dükkânında gezinen bir estet, mumyanın ayağını satın alıp kâğıt bastırıcı olarak kullanır. En ince ayrıntılarıyla ayak, sanatsal olarak o kadar mükemmeldir ki ilk başta bir heykel parçası olduğunu sanmıştır. O gece, Firavun'un kızı geri gelip ayağını geri ister; ama ayak, birden terbiyesizleşir. Kıza geri dönmemek için hoplayıp sıçrar ve eski Kıpti dilinde onunla hararetli bir diyaloga girerek artık onun malı olmadığında ısrar eder. Estet ikisini de barıştırdıktan sonra ayak eski yerine dönmeye razı olur ve prensesle ayak zaman içinde uçarak ülkelerine geri dönerler. Mumyalanmış kedilerin miyavladığı, balıkçılların kanat çırptıkları ve Afrika halklarının "Prenses Hermonthis yeniden ayağına kavuştu"[18] şarkısını söyledikleri koroya hiç değinmeyeyim.

Bu hikâyenin gerçek anlamı nedir? Biçim insanî anlamından koparıldığından, beden bir sanat nesnesi olarak görülmektedir. Bir dükkânda satışa sunulan ayak, sadece bir sanat eseri, dekorun bir ayrıntısıdır. *Mumyanın Ayağı*, parçanın bütünden bağımsız olduğunu ilân eden Dekadan estetizmin ifadesidir. Gogol'un *Burun*'unda (1835) uzantıların rencide edici bir şekilde kesilmesinden rahatsız olan hikâyenin kahramanıyken, Gautier'de sanat nesnesi, erotik olarak yansıtılmış görüntüdür. Gogol'un masalı, kendini kötürüm kılan erkek iradesine ilişkin bir kâbus olarak Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü haber verir. Oysa Gautier sanatın yeni özerkleşmesiyle ilgilenmektedir. Gözle nesne arasındaki mesafe o kadar büyüktür ki, sanatçı kendi işinden, biçim içerikten, parça da bütünden kopmuştur. Rönesans'ta Michelangelo'nun emrine rağmen *Musa* yürümeyecektir. An-

cak Geç Romantisizmde sanat nesnesi o kadar bol bol incelenen parçalara bölünmüştür ki kendi hayalî otoritesiyle iyice şişinen ayak, sağa sola kaçışıp sahibine dönmeyi terbiyesizce reddedebilir.

Geç Romantik göz bir zorbadır, görme eylemi erotik bir şekilde alevlenmiştir. Bu, Kleopatra'nın güneşe takılıp kalan gözü gibi paranoyaya yol açabilir. *Maupin*'de yer yer rastlanan cinsel röntgencilik Gautier'nin Herodot'a dayanan uzun öyküsü *King Candaules*'in (1844) merkezindedir. Lidya kraliçesi Nyssia'nın duvarlardan ötesini görmesini sağlayan çift gözbebeğine sahip olduğu söylentileri ortalıkta dolaşır. Ancak tuhaf bir biçimde gören kraliçe aynı zamanda görülen*dir*. Kendini beğenmiş kral, karısının başka bir adam yani Gyges tarafından görülmesini sağlar. Bunun üzerine öfkeden çılgına dönen kraliçe Candaules'in cinayetini planlayacaktır. Kraliçe, teninin "olağanüstü manyetik şüpheciliğiyle" Gyges'in gözünü üzerinde hisseder. Bedenine bir şeyler bulaşmışçasına, "Gyges'in bakışlarından kaynaklanan pisliği bu arındırıcı abdestle temizleyebilirmiş" gibi ibriklerdeki suların üzerine boşaltılmasını emreder ve vücudunu çılgınca keseler: "Yakıcı bakışlarıyla sanki üzerinde iz bıraktığı tenini soymayı arzuluyordu... 'Ah, o bakış! O bakış! Bana yapışıyor, sarıp sarmalıyor, Nessus'un zehirli giysisi gibi beni yakıyor; hiçbir şeyin bedenimden koparamayacağı yakıcı bir kumaş gibi elbiselerimin altında hissediyorum.'"[19]

Bu Lady Macbeth'inkini andıran içgüdüsel âyinin öncesinde ve sonrasında Nyssia mükemmel güzelliğin "anıtı" olarak adlandırılır. Candaules yanlışlıkla, esrarengiz bir doğaüstü güce sahip bu tekinsiz kadına sanat nesnesiymiş gibi davranır. Nyssia, insanın içine işleyip felç eden arkaik daemonik göze sahiptir. Görmenin gücü cinsel ve saldırgandır. Görmek sahip olmaktır; görülmek ise tecavüze uğramak. Bir başka bakış altında gönülsüzce pasif kalan Nyssia, kanlı bir intikama doğru sürüklenir. Balzac'ın altın gözlü kızından farklı olarak erotik yapaylıktan kurtulabilir ve kurtulmak zorundadır. Hatta bu öyküde görmek, dokunduğu her şeyi değiştirerek ölümün hayaleti gibi uzun süre kaybolmaz. Gautier, Batılı göz temasının, iz süren emperyalist mantığın duyusal bir saldırısı olduğunu bilir.

Gautier'de görsel ilişkiye ilişkin bu takıntı niçindir? Evreni sadece imgelemin ayakta tutabileceğini düşünen Geç Romantisizm kaygılar içinde kıvranır. Artık toplum ya da din tarafından düzene sokulmayan fenomen fazlası bilince doluşur. Geç Romantik imgelem kendisini kapanma motifleriyle koruyarak bitkinlik içinde büzülür. Dünya, hastalıklı çürüyüşleri nedeniyle Dekadans tarafından saygı duyulan bir nesneler yığını halinde çöker. Gautier, algısal bir denetim tarzı olarak estetizmi icât eder. *Kleopatra ile Bir Gece*'nin cömert, komploları durduran bölümleri göz-

nesne ilişkisinin ritüel hale dönüştürülmesidir. Sabit estetik mesafe, yok edici fenomen akışını durdurur. Gautier'de görmek *belli bir mesafede durmaktır.* Sanat ondaki cinsel ve metafizik her şeyi yapılandırır. Gautier, pagan gözü teskin etmek için sözcüğü resme çevirip donduran Dekadan üslubu yaratır.

Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* (1857) "usta"sı Gautier'ye adanmıştır. Gautier, Poe'yu Fransızcaya çevirmiş ve onu ikinci bir ben olarak selamlamıştı. Poe'nun manevî babasıysa, gizem şiirlerinin ozanı Coleridge idi. Coleridge, böylece Poe üzerinden Baudelaire'e gelerek Byroncu rüzgârıyla Gautier'yi daemonlaştırır. Baudelaire'in yeni Dekadan tonu kibirli ve hiyerarşicidir. Şiirleri Sade'ın keskin retoriğiyle analiz ettiği, cinsellik ve doğa korkusuyla ritüel yüzleşmelerdir. Destansı teması kitonyendir.

Baudelaire, doğa anaya ne Rousseau gibi iyicillik ne de Sade'da olduğu gibi dirimsellik atfeder. Poe'nun Coleridge çizgisindeki doğası düşmanca olsa da hâlâ yüce, engin ve çalkantılı bir deniz manzarasıdır. Oysa Baudelaire, artık serüvenleri olmayan bir kent şairidir. Kleopatra'nın Geç Romantik bezginliğini bünyesine taşır. Baudelaire iç sıkıntısını zamana uygun, avangard bir poza dönüştürür. İç sıkıntısı, sofistike kişinin deneyim aşırılığının belgesidir: Kişi her şeyi görmüş ve yapmıştır. Poe'dan farklı olarak Baudelaire kendisi için ikincil bir erkek kimlik yaratmaz. Konusu, doğanın gizlice girip altüst ettiği Poe'nun *Kızıl Ölümün Maskesi*'ndeki kale gibi yapay bir zindan olan bendir. Baudelaire, fiziksel ve zihinsel hastalığın ilk ozanıdır.

Baudelaire için cinsellik kısıtlamadır, özgürleşme değil. Normalde erkekçe eylemin itici gücü olan arzu, erkeği annesinden doğan bedene karşı edilgen kılar. Erkek, cinsel zayıflığı yüzünden kadının eline teslim edilen bedeninin ihanetine uğramıştır. Doğanın gücü, Baudelaire'in şiirlerinin sayısız kimliğini oluşturan acımasız vampirlerin tahakkümü altındadır. Poe'da olduğu gibi kadın her zaman üstündür. Poe, anne-gelinin yer aldığı evcil mutluluğu düşlemeyi sever. Oysa Baudelaire'in kadınları katıdırlar ve eş olmaya uygun değildirler. Anneyi anlattığı bir sahne olan "Dev Ana"da erkek, ilk çağlara özgü titanın "korkunç oyunları"yla karşı karşıyadır. "Dev bacakları"na tırmanır ve "sessiz bir köyceğiz" gibi "göğüslerinin gölgesinde" uyur. Kadın bedeni, Willendorf Venüs'üne benzer şekilde eğimli bir coğrafya sunar. Erkek, eğitilmiş bir pireden daha büyük olmadığından cinsel bağlantının söz konusu olmadığı apaçık ortadadır. Sahnenin – Wordsworth'ü tarih öncesi savaşçısı için benzer bir cinsel istisna yapmaya iten Salisbury Düzlüğü gibi – modern olmaktan çok arkaik olu-

şu, Baudelaire'in erotik söyleminde alışık olunmayan bu oyunbaz, şen şakrak tonu mümkün kılar.

Baudelaire'in kadınları yıldırıcıdır. "İffetsiz kadın", "zalimlikle dolup taşan kör ve sağır bir makine"dir, "dünyanın kanının içicisidir." Güzellik, her erkeğin taş göğsüne çarpıp yaralandığı "bir sfenks"tir; asla ağlamayan ya da gülmeyen "buz gibi bir kalbi" vardır. "Dev, ürkütücü bir canavardır." Baudelaire'in saplantısı olan sfenks Jeanne Duval, "insan acılarına duyarsız, çöllerin solgun kumu ve mavi göğü" gibidir. "Altın, çelik, ışık ve pırlanta"dan başka bir şey değildir. "Kısır kadının soğuk haşmet"iyle gereksiz bir yıldız gibi parlar. Duval, "bakır gibi parlatılmış güzel bir vücuda" sahiptir. "İçinde altının demirle karıştığı iki soğuk mücevher"e benzer gözleri olan parlak bir yılandır. "Acımasız ve vahşi bir hayvandır"; soğuk kedi bakışı "bir ok gibi deler ve yarar". "Gayrî insanî bir Amazon", "tunç alınlı bir melek", kınından fırlamış "göz alıcı bir hançer"dir. Şairin bir başka gözdesi olan Marie Daubrun, çıkıntılı pruvasıyla bir gemidir. Göğüsleri "pembe noktalarla kuşanmış" kalkanlardır. Sevgilisini sıkıca göğsüne bastırıp kalbinde izini çıkarmak için yapılmış Çocuk Herkül'ünkileri andıran kaslı kolları, "parlak derili boa yılanının katı rakipleridir."[20] "Vampirin Metamorfozları"ndaki kıyametin habercisi fahişe yüzsüzce böbürlenerek, "Beni örtüsüz ve çıplak gören onun gözünde ayın, güneşin, göğün ve yıldızların yerini tutarım!" der. Kurbanının kemiklerindeki iliği emerek onu bir irin torbasına ve yatağında acı acı bağıran bir iskelete çevirir. Vampir, kucaklayışı ırza geçme ve vecd, ölüm ve çürüme demek olan durmadan değişen doğa anadır.

Baudelaire'in daemonik dişileri Rousseau'nun şefkatini reddeder. Kitonyeni doğurganlıktan ayıran Sadecı bir kısırlığa sahiptirler. Çelikten ve taştan inorganik anıtlardır, tek canlı eşlikçileri ise kedigil ya da sürüngendir. Madenî katılıkları, "metal, mermer ve su"dan bir kent çölü olan ve eti çürüten ("Parisian Dream") kıraç mekânlarından kaynaklanmaktadır. Blake'in Harlot'u gibi, kirlenmiş toprakların kent-tanrıçalarıdırlar. Gautier, Baudelaire'in mitsel kadınlarıyla ilgili olarak şöyle der: "Hiçbirine bir ad verilemez. Bunlar insandan çok tiptirler."[21] Kişisizlik her zaman kadını erkekleştirir. Baudelaire'in dişi kimlikleri insana karşı ilgisizlikleri nedeniyle hermafrodittirler. Büyük göğüslü kadında kısırlık ve duygusal uyuşukluk benim erdişi kategorimde şirret kadını simgeler. Baudelaire'in şirret kadınları, şairin de not düştüğü ("The Ideal") gibi Michelangelo'nun Maniyerist Medici Şapeli'ne benzer. Baudelaire kız-oğlan ya da travestilerle ilgilenmez. Erdişileri, insanda şehvet uyandıran kadınsı vücut hatlarına sahip olmalıdır. Kadınlarda aradığı sadece hiyerarşik iddiadır. Cinsel ve üretken işlevlerinden arındıklarından şairin gözünde başka hiçbir yararları yoktur.

Peki, kadının kasıp kavurduğu bu evrende yaşayan erkeğin durumu nedir? Bana göre yüzyılın şiirlerinden biri olan "Cyhtera'ya Bir Yolculuk"da onunla karşılaşırız. Gemi pupa yelken yol almaktadır. Şairin kalbi, geminin direğinin tepesinde yer alan bulutsuz gökyüzündeki kuş gibi sevinçle kanat çırpmaktadır. Birdenbire kara, kayadan bir ada gözükür – Venüs'ün eskiden mutlu doğum yeri olan Cythera. Üçayaklı darağacında şairin bir imgesi, kuşların gözlerini oyup cinsel organlarını yedikleri bir ceset asılıdır. Kuşlardan artanı da aşağıda uluyan bir kurt sürüsü beklemektedir. Cythera, şairin korkunç bir dışavurum için baskı altında tutulduğu cinsel deneyim dünyasıdır. Şiir yapısal olarak, kanlı bir kefen içindeki tehlikeli hayaletiyle Poe'nun *Kızıl Ölümün Maskesi*'ni çağrıştırır. Baudelaire bütünüyle algısal terimlerle Dekadan bir final ortaya koyar. Şiir geniş bir alanda özgür ve canlı hareketlerle başlayıp, şiirin eş-çifti olan ve gözün takıntılı bir halde üzerine sabitlendiği yalnız bir görüntüyle biter. Doğa sıkıştırılmış bene büzüşür.

"Cythera'ya Bir Yolculuk" masumiyetten deneyime, Yüksek Romantisizmden Geç Romantisizme doğru hareket eder. İlk yanılsaması kendisine zararsız gözüken doğayla ilgilidir. Rousseau'nun yanılttığı şair, yeşil mersin ağacını ve açan çiçekleri düşünür. Oysa tepeden tırnağa kan-kızıl doğanın gerçekliği Sadecıdır. Gemi direğine bağlanan Odysseus paramparça iskeletlerin oluşturduğu yığının Sirenlerin Adasını kapladığını görür. Bir tapınağın korusunda dolaşan şehvetli rahibe cinselliği dinle harmanlayan pagan döneme aittir. Öte yandan, Hıristiyanlık ise insanlığa kronik bir suç yükler. Darağacı, cinselliği hayal kırıklığına uğratan İsa'nın haçıdır. Aynı zamanda doğanın ağacı, göğe uzanan siyah serlii ağacıdır. Erkek kendi bedeni üzerinde çarmıha gerilmiştir. Doğa çürük meyveyle dolu Dekadan bir ağaç, tenini yarıp cerahatini akıtan "olgun" bir cesettir.

Baudelaire'in eş-çifti erkek bir erdişi, bir erkek kadın-kahraman, Romantik bir şehittir. Edilgen erkeğin cinsel arzuları sivri gagalı kuşların saldırısı sonucu yaralanmıştır. Venüs'ün güvercinleri Harpy'ye dönüşmüştür. Kurban iğdiş edilmiş ve bedeni gülünç bir kadınsılıkla yeniden biçimlendirilmiştir: Gözleri oyuktur, bağırsakları karnından dışarı fırlamıştır. Poe'nun Morellası gibi ölüm ânında kendisinin daha küçük bir versiyonunu dünyaya getirir. Dışarı sarkan bağırsaklarının kokuşmuş sucuğu, gözden kaybolmuş cinsel organlarıyla dalga geçer. Yaşamsal organları yağmalanmıştır, çünkü insan bedeni fiziksel gereksinimler nedeniyle parçalanmış, kendi isteği dışında bölünmüş bir bütündür. Doğa erkeği cinsel açıdan etkin olmaya zorlar sonra da Venüs'ün armağanı frengiyle cezalandırır. "Cythera'ya doğru yolculuğa çıkmak", Fransızcada cinsel ilişki için kullanılan argo bir deyimdir.[22] Nerval'den esinlenen Baudelaire alaycı bir tavırla Watteau'nun coşkulu tablosu *Embarkation for Cythera*'yı (1717)

yeniden ele alıyor olabilir. Bir başka şiirde de, "Ben, yara ve bıçağım!" der. Bir Dekadan kendini kötüye kullanma şeklindeki ruhsal cinsel birleşmede aynı zamanda hem dişi bir mazoşist hem de erkek bir sadisttir. "Cythera'ya Bir Yolculuk"da aşırı büyümüş Yüksek Romantik ben, Geç Romantik köleliğin kamusal ritüeliyle yakından ilgilidir.

"Bir Leş"te, tüm insanlığın doymak bilmez doğanın karşısındaki edilgenliği başarıyla dramatize edilir. Bir yaz sabahı gezinen şairle sevgilisi bir hayvan leşiyle karşılaşır: "Bacakları şehvetli bir kadın gibi havada,/Yanıyor ve zehir akıtıyor," çürümüş karnını gökyüzüne açar. "Güneş bu kokuşmuşluğun üzerinde parlıyordu,/ Onu çevire çevire pişirmek,/ Ve saygın doğaya yüz katını geri vermek amacıyla/ Varını yoğunu bir araya getirmişti kadın." Leş "çiçek gibi açıp", korkunç bir koku yaymaktadır. Sinekler vızıldar, kurtçuklar kıvrılır ve köpüren bir dalga gibi yere düşer. Leş, buğday eleğindeki su, rüzgâr ya da tohum gibi "tuhaf bir müzik" yayar. Şekli hülyalı bir halde dalgalı ve parçalıdır. Aç dişi bir köpek kendisine müdahale edildiği için öfkeyle kaçar. Şair yumuşak bir tavırla sevgilisini bilgilendirir: "Sen de bu pislik, bu korkunç cerahat gibi olacaksın, gözümün yıldızı!" Kadın kemiklerin içinde küflendiğinde, sevgilisinin "parçalanmış aşkları"na benzer haşaratlar onu öpücüklerle yiyip bitirecektir. Dekadan romans hem tatlı hem acıdır.

"Cythera'ya Bir Yolculuk", Dorian Gray'in çürümüş portresiyle baş başa kaldığı sahne gibi şairin yozlaşmış eş-çiftiyle yüzleştiği, sanatçının alışılageldik bir kurban şeklindeki portresidir. "Bir Leş"te Baudelaire sevgilisini, her şeye kadir doğanın mikropları, parazitleri ve vahşi yaratıkları beslemek için yararlandığı çürüyen hayvan leşi olan çiftiyle yüzleşmeye zorlar. Şiir, bir tür *déjeuner sur l'herbe* (kırda öğle yemeği; *—ç.n.*)'dir: Doğa evinde yemek yemektedir! Hayvanın cinsiyeti, kimliği ve hatta bir nesne olarak bütünlüğü gerilemektedir. Sade'ın kurbanlarının insandan daha alt düzeydeki parçacıklara bölünüp ufalanmalarından da daha vahim bir şekilde, hammaddelerine indirgenmektedir. Bir araya gelen kurtçuklar hareketsiz doğa-sürecin kehânetimsi görüntüsü ya da moleküler dalga-harekette bir maddedirler. Baudelaire'in "tuhaf müziği", tropikal ağaçların bitkisel doğanın belli belirsiz hayali gibi mırıldandıkları Melville'in *Moby-Dick*'inde de duyulmaktadır.

Doğanın güneşli yüzüyle yamyamlık arasındaki dikotomi, şiirin cilâlı klasik biçimi ve kaba içeriğinde yansır, güzellik ve tiksindiricilik bir aradadır. Baudelaire ironik bir tavırla aşk şiirinin yücelikli anlatımını umutsuzca uyumsuz düştükleri doğanın kaba fizikselliğini taşımak için kullanır. "Bir Leş" *carpe diem* geleneğindendir: Rönesans şiirleri de fazla bâkire tavırlı sevgilinin gelecekteki ölümü ve çürümesi üzerine kuruludur. Ancak Baudelaire'in Geç Romantik yenilikçiliğini unutmayın: Ölümcül-

lüğü cinsel ilişki lütfu koparmak için bir bahane olarak kullanmaz, çünkü Dekadans her zaman cinsel deneyimden çark eder. Cinsel temas aklına bile gelmez. Nitekim şiirde erotizm varsa – leşi kolları ve bacakları açılmış bir fahişeyle karşılaştırarak erotizmi görkemli bir şekilde gündeme getirir – bu, kadın bedeninin gelecekteki Dekadan parçalanmaya maruz kalmasını hayal etmesinden kaynaklanmaktadır. Daha önce belirttiğim gibi Dekadansçı güzellikte parça, bütün üzerindeki zaferini ilân eder. "Bir Leş"te embriyon tersine dönmüştür. Sevgiliyi, hayvanın ayrışmasını taklit etmeye zorlayan ölüm onun cinsiyetini, kimliğini ve bütünlüğünü teslim alacaktır. Şairi heyecanlandıran da bu ilkel bozulma manzarasıdır – apriori bir nekrofili. Mağrur sevgili, gölgede bekleyen köpek dişli kancık, egemen doğa ananın tecavüzüne uğrayacaktır.

Baudelaire'de, kadın böylece bir vampir, bir ceset ya da şimdi göreceğimiz gibi bir lezbiyen olarak cinselliksizleştirilir. 1846'da yayıncının *Kötülük Çiçekleri* için önerdiği ilk başlık *Lezbiyenler* idi. Martin Turnell şöyle der: "Baudelaire'in Lezbiyenliğe ilgisi gizemli bir şeydir ve şimdiye kadar hiç kimse şiirlerinde buna atfedilen önemin nedenini henüz yeterince açıklayamamıştır."[23] Gide'e göre Proust, bu temanın Baudelaire'in eşcinselliğini kanıtladığını düşünmüştür.[24] Ancak Baudelaire nadiren erkek güzelliğini tattığından bu savın doğruluğundan kuşkuluyum. Gizemin çözümü sanatsal bir cinsellik-değişimi olan cinsel metatez ilkesidir.

Lezbiyen şiirlerin en açığı "Lânetlenmiş Kadınlar: Delphine ile Hippolyte"tir. Perdeleri kapalı loş bir odada genç Hippolyte, hoş kokulu yastıkların üzerinde uzanmış ağlamaktadır. Kaplana benzer Delphine, şeytanî bir hazla ona tepeden bakmaktadır. Az önce ilk kez cinsel ilişkiye girmişlerdir. Kadınların öpüşleri der Delphine, hafif ve yumuşaktır, oysa erkekler çektikleri kağnıların ağır tekerlekleriyle ya da "sabanların yırtıcı demirleri"yle kadınların bedenlerinde iz bırakan ağır toynaklı öküzlerdir. Hödükler ve ahmaklar! Hippolyte, Delphine'in erotik eğitmenliğine değer verir (Sade'ın Madame de Saint-Age'la beraber olan Eugéniesi gibi) ancak aynı zamanda gece yemeğini fazla kaçırmış gibi biraz kaygılı ve hazımsızdır. Onu "kanlı bir ufkun" kapattığı yollardan geçiren kara hayaletler başına üşüşmüştür. Günah mı işlemişlerdir? "Ama ağzımın sana uzandığını hissediyorum"; işte Romantik zorlamanın çekim gücü. Delphine yele gibi saçlarını sallayarak sanrılı bir hal alır ve ilk başta ahlâkçılığı aşkla karıştıran aptal "yararsız hayalperest"e lânetler yağdırır. Kuruyan Hippolyte, Delphine'in bağrında yok olmanın özlemini çeker. Şairin kasvetli sesi birdenbire araya girer: "İnin, inin zavallı kurbanlar; ebedî cehennemin yoluna inin!" Lezbiyenler tatmin tutkularında sonsuza dek yanacaklardır. Ruhlarının sonsuzluğundan kaçarken, yanıp kavrulmuş şehir sürgünleri gibi çölde gezinip duracaklardır.

Baudelaire bu uzun, etkileyici şiiri Balzac'a borçludur. Delphine ve Hippolyte, Markiz de San-Real ve Paquita Valdes'tir; biz de *Altın Gözlü Kız*'ın yatak odasındayız. Psikodrama aynıdır: Ateşli bir cinsel saldırgan, hassas bir mâsumu görkemli, klostrofobik bir sığınağa hapsetmiştir. Balzac, hiçbir zaman lezbiyen birleşme ânına yaklaşmaz; bunu sadece bir kez, De Marsay'in travesti buluşmasında arka planda görürüz. Ancak "Delphine ile Hippolyte"te *sevişme sonrası* karakterlere o kadar yakınlaşırız ki görünmeyen varlığımız zaten baskıcı olan atmosferi kışkırtır. Şairin ve okurun bariz röntgenciliği Gautier'nin *Mademoiselle de Maupin*'inden kaynaklanmaktadır. Hippolyte'i cinsel anlamda açan ancak dünyevî açıdan da kapatan "kanlı ufku" Gautier'nin *Kleopatra ile Bir Gece*'sinden alınmıştır. Baudelaire cinsel âlemi bütünüyle kadınsı terimlerle yeniden şekillendirir. Kadın kendisini tekbenciliğin sapkın hücresine gömmüştür. Delphine Maupin'in estetik yargılarını tekrarlar: Kadınlar erotik anlamda zariftir, oysa erkekler kaba ve hantaldır.

Lezbiyenlik, doğadaki Baudelaire'in her zaman hakaretle yaklaştığı doğurganlıkta meydana gelen bir kırılmadır. Bu yüzden lezbiyen, şairin metalik kent-vampirleri gibi bir başka kısır kadındır. Baudelaire, doğal olmayan bir pratik olan eşcinselliğin hiçbir zaman tamamen tatmin olmayacağını düşünür. Bu, Gautier'yi cezbeden "imkânsız"ın ardındaki soylu arayıştır. Yine "Lânetli Kadınlar" adını taşıyan kısa bir şiirde de Baudelaire lezbiyenleri, "içlerindeki ateş asla sönmeyen", "Bâkireler, şeytanlar, canavarlar, şehitler/Gerçek dünyayı küçümseyen büyük zekâlar/Sonsuzluğun arayışında olanlar" şeklinde selamlar. Lezbiyenler saygındırlar çünkü topluma, dine ve doğaya meydan okurlar. Baudelaire'in lezbiyenliği olumlaması cinsel libertenlik olarak algılanmamalıdır. Gay'lerin haklarını savunmayacaktır. Walter Benjamin şöyle der: "Ona göre toplumsal sürgün bu tutkunun kahramansı doğasından koparılamaz."[25] Nitekim, "Delphine ile Hippolyte"in ortamının dev metafizik geçmişi böyledir. Şiir yatak odasının ağır döşenmiş, bunaltıcı mahremiyetini sinematografik bir biçimde uçsuz bucaksız bir çöle, yani lezbiyenliğin ahlâkî coğrafyasına doğru açar. Baudelaire de, Dante gibi, lânetlinin bir arzunun rüzgâr ve ateşleri arasında sıkışıp ezildiğini görür.

Bu şiirde cinsel eylem, tıpkı *Altın Gözlü Kız*'daki kardeşlik özdeşliğinin olduğu gibi, yazgıdır. Baudelaire'in iki kadını Yunan adlarına sahiptirler ve hatta Midillili bile olabilirler ancak şiirin dünya görüşü Hıristiyandır. Hippolyte suça yenik düşmüştür ve Delphine İsa'yı ("Yararsız hayalperest") cinsellik gibi "çözümsüz bir sorun"u daha da karmaşık hale getirmekle suçlar. Hıristiyanlık düşmanca davranabilir ancak lezbiyenliğe ahlâkî ya da ahlâk dışı bir nitelik kazandıran da Hıristiyanlıktır. Baudelaire şöyle der: "Aşkın yüce hazzı *şeytanlaştırmakta* yatar." Sade gibi reza-

letlerine etik bir anlam, dolayısıyla erotik bir sorumluluk yüklemek için örgütlü dinin değişmezlerine gerek duyar. Colin Wilson'un belirttiği gibi sürekli olarak tabunun ihlalinin arayışındadır.[26] "Delphine ile Hippolyte"in ilk başta yol açtığı şok etkisi daha hoşgörülü zamanımız içerisinde yok olmuştur. Günümüzde hiçbir şey, şiddet katılmadığı sürece bu kadar daemonik gözükmez. Dine karşı savaşı kazanan cinselliğin ölçeği küçülmüştür.

"Delphine ile Hippolyte", lezbiyen baştan çıkarmaya kurban giden tamamıyla kadınsı bir kadını konu aldığından Baudelaire için son derece alışılmadık bir durumdur. Hippolyte kimdir? Bana göre, Coleridge'in *Christabel*'inde gördüğümüz hayalî cinsiyetin aynı cüretkâr çarpıklığını sergileyerek kendisini lezbiyen çiftin pasif eşiyle özdeşleştiren Baudelaire'in tâ kendisidir. Baudelaire her zamanki gibi hiyerarşik olarak vahşi vampirine tâbidir. Coleridge'te hep kadın kahramanının travmasına dâhil olduğunu kanıtlayan fotoğraflar görüyorum. "Delphine ile Hippolytle"le "Cythera'ya Bir Yolculuk" arasında bir paralellik vardır. Şairin asılarak idam edilmiş çifti gibi Hippolyte, bir şiirde hayaletler diğerinde ise kargalar olmak üzere kara yaratıkların saldırısı altındadır. Baudelaire, "garip tanrı" Jeanne Duval'e Romalı tehlikeli bir lezbiyenin adını verir: "Liberten Megaera, cesaretini kırıp seni cumbalı odada tutacak ve cehennem gibi yatağında Proserpine'e dönüşecek durumda değilim!" ("Sed non satiata"). Baudelaire "Delphine ile Hippolyte"te zarif bir şekilde başardıklarını gerçek hayatta yapamadığı için pişmandır: Yani. lezbiyen egemen kimliğin dikkatini çekmek için kadına dönüşmek. O bâkire Persephone ise Duval yeraltı tanrısı yırtıcı Pluton, burada yatağı kalabalık bir fahişedir. Kısa "Lânetlenmiş Kadınlar" şiirinde takıntılı lezbiyenler şairin "zavallı kızkardeşleridir". "İkiyüzlü okur"u her yerde "çifti" ve "kardeşi" olarak adlandırır. Kısacası, Baudelaire'in lezbiyen kızkardeşleri aynı zamanda çiftleridir. *Lezbiyenler* başlığı kendi kendine bir kimlik atfetmektedir. Mainadlar'ın kopardığı Orpheus'un kafasını dalgalar Trakya'dan Lesbos'a sürüklemiştir: Orpheus'a benzer, kadın zulmü altındaki Baudelaire, hem şair hem de cinsel bir kimlik olarak lezbiyendir. İlk lezbiyen şair bir erdişidir: Baudelaire de Horatius gibi onu "erkek Sappho, sevgili ve şair" ("Lesbos") olarak tanımlar. Sadece bir erkek gibi kadınları arzuladığı için değil aynı zamanda "*le* poëte" [*şair*, *—ç.n.*] olduğu için de erkektir.

Baudelaire'in lezbiyen şiirleri, karmaşık psişik mekanizmalardır. Birincisi, lezbiyen saldırgan, kızlık bozma konusundaki erkek ayrıcalığını gasp eder. İkincisi, şairin cinsiyet değişimi. kadınlara alışıldık boyun eğmesindeki erotik edilgenliğini daha da artırır. Üçüncüsü, cinsel açıdan birbirleriyle ilgilenen erkeğin mecburiyetini otomatik olarak iptal ederler. Erkek, utandırıcı iktidarsızlık korkusundan kurtulmasını sağlayan bir cin-

sel affın keyfini çıkarır. Dördüncüsü, lezbiyenin erotik hayatı erkeğin giremeyeceği kilitli bir odadır. Böylece lezbiyenlik, doğanın yöntemlerini yararsız bulan şaire karşı Kibele'nin gizemini korumuş olur. Lezbiyen olan şair bir ân için karanlığın cinsel kalbine girme hakkını elde eder. Beşincisi, lezbiyenin kendi kendini kısırlaştırması, Baudelaire'e göre hareketlerine sekte vuran "kutsal sebzeler"den ibaret doğanın gereksiz üretkenliğini engellemiş olur.[27] Nitekim, şairin büyük bir memnuniyetle dikkat çektiği, gittikçe yaygınlaşan lezbiyenlik doğanın bozulmasına ya da kıyamete yaklaştıran çöküşe işaret eder.

Kötülük Çiçekleri'nin cinsel şiirleri bir skandala yol açtı ve kitabın prova baskılarına el konuldu. Baudelaire ile yayımcısı da yargılanıp para cezasına çarptırıldı. "Ahlâka ve namusa saldırı" oldukları ilân edilen altı şiir mahkûm edilip yasaklandı, bu şiirler üzerindeki resmî sansür kararı 1949 yılına kadar kaldırılmayacaktı. Yasaklanan şiirlerin arasında "Delphine ile Hippolyte", "Lesbos" ve "Vampirin Metamorfozları" da vardı. Daha sonraki on yıl içinde "Delphine ile Hippolyte"ten esinlenmiş değişik eserler ortaya çıktı. Courbet'nin *Uyuyanlar*'ı (1866) kuşkusuz Baudelaire ve Balzac'a çok şey borçludur. Biri sarışın diğeri kumral iki kadın çıplak ve şehvetle birbirine sarılmış vaziyette yatağa uzanmıştır; oraya buraya saçılmış inciler ve taraklar, nefes nefese bir birlikteliğin erotik kanıtı olan altüst yatak sahnesinin tamamlayıcı unsurlarıdırlar. Arka planda, geceleyin Baudelairevari gökyüzünün lânetli bulutunu oluşturan koyu mavi kadifeden ağır bir perde vardır. "Delphine ile Hippolyte"in yeniden şiirsel iki dramatizasyonu: Swinburne'ün *Poems and Ballads*'taki *Anactoria*'sı (1866) ve Verlaine'in *Kız-Arkadaşlar: Sapphocu Aşk Sahneleri*' (1867). Bu iki şairin izdüşümleri gözle görülür bir şekilde mazoşisttir. Baudelaire'in lezbiyen temalarının eşcinselliğini kanıtladığı yönündeki Proust'un teorisi eşcinselliği apaçık ortada olan Verlaine'e daha çok yakışır. Herkes gibi Proust da lezbiyenliğin on dokuzuncu yüzyıl doğa teorisindeki simgesel anlamını gözden kaçırır. Aslına bakılırsa, *Geçmiş Zamanın Peşinde*'de cinsel metatezleri kendisinin eşcinsel amaçlarla kullanışını Baudelaire'e nakletmiştir: [Bu eserde, – *ç.n.*] Büyüleyici Alfred Agostinelli'nin lezbiyen Albertine'e gizli dönüşümü Geç Romantik imgelemin ustaca bir edimidir. Altın gözlü kızın soyundan gelen gizemli aşk mahkûmu Albertine, bilgili Parizyenlerin kuşkuculuğunu uyandırmadan yeni cinsiyetine bürünemez.[28]

Baudelaire'in düzyazısı bir ideal erkek persona teorisi içerir. *Modern Hayatın Ressamı* (1863) züppeyi kişisel üslubun örneği kılar. Baudelaire kısmen, Castiglione'un izinden giden Barbey d'Aurevilly'nin züppelikle il-

gili denemesinden (1845) yararlanır. Baudelaire, züppeliği "kişisel bir farklılık" yaratmanın "yakıcı ihtiyacından" kaynaklanan Romantik bir "ben tapıncı" olarak görür. Yüksek Romantik politikalar halkçı ve demokratikti oysa Geç Romantik olanlar gericidir. Züppelik "yeni bir aristokrasi türü", "her şeyi ele geçirip düzleyen demokrasinin yükselen dalgası"na direnen "küstah ve ayrıcalıklı" bir tarikattır.[29] Geç Romantisizm küstahça seçkincidir; politik görüşleri çağdaş hayranları tarafından duygusallaştırılan Oscar Wilde hakkında hatırlanması gereken bir husus. Baudelaire vasat olarak tanımladığı yeni kitle kültüründen iğrenir. Aynı şekilde reformcuları ve iyi niyetli ancak başarısız reform yandaşlarını da reddeder. Gautier şöyle der: "Baudelaire hümanistleri, ilericileri, faydacıları, insancılları ve ütopyacıları hor görür".[30] Başka bir deyişle, Baudelaire, Rousseauculuğun her türünü itham eder. Günümüzde Rousseauculuk o kadar egemendir ki sanat ve avangard liberalizmle eşanlamlı hale gelmiş, insancıl önyargıları olan edebiyat öğretmenleri de bu yanılgıyı daha da güçlendirmiştir. Rousseaucu iyilikseverliği sanat ve doğadan uzak tutmaya çalışırken Dekadanların izinden gidiyorum. Dekadanlar kıyamet ve kültürel çöküşün cızırdayan kehanetleriyle ilerlemeye olan liberal inancı alaya alır.

Baudelaire'in züppesi kendisiyle gerçeklik arasında kesin bir çizgi çeken Apollonca bir erdişidir. "Aristokrat bir zihinsel üstünlüğe" sahip olan züppe, "bütün her şeyden *farklılaşmayı*" amaçlar. Farklılık üstünlük ve ayrıcalıktır. Züppenin sanatı, Platoncu "güzellik fikri"ni kendi benine dâhil eden zarafetidir. O yapay bir kişiliktir. Zorba Apollonca çizgilerle biçimlenen beni bir nesneye ya da sanat nesnesine dönüşmüştür. Geç Romantisizm'de, Shelley gibi West Wind'la kendinden geçmiş bir halde doğaya açılan yayılmacı Yüksek Romantik ben, rahipler gibi iğdiş edilir. Baudelaire, Poe'nun sadece hayal ettiğini uygulamaya koyan, bir estet gibi yaşamış ilk sanatçıdır. Sartre, Baudelaire'in İngiliz züppesinin erkeksi atletik yapısına "kadınsı bir koketlik" kazandırdığım söyler.[31] Ancak Barbey, zaten züppeleri zarafeti güçle birleştiren "kararsız entelektüel cinsiyet"e ait "Tarihin Erdişileri" olarak adlandırır.[32] Gautier'nin dediğine göre "kadına özgü zarif ve beyaz" bir boynu olan ruhsuz Baudelaire'in atletik bir yapıyla uzaktan yakından ilgisi yoktur.[33] Gautier onu, estetlerin ve Dekadanların favori hayvanı olan kedi olarak tanımlar. Kedi de züppe, soğuk, zarif ve narsisist tavrıyla hiyerarşik Mısır üslubunu modern hayata taşımaktadır.

Yunan ve Rönesans sanatında Apollonca erdişi, toplumsal düzeni ve kamusal değerleri temsil eder. Ancak Baudelaire'in Apollonca züppesi, sanatın toplumdan ayrılışını temsil eder. Estetik olanlar dışında hiçbir kural tanınmaz. Geç Romantik kişilik kendi mutlakçılığından ötürü zayıf düşmüştür. Baudelaire kuşağından sonra gelen cinsel kimliği, dar kafalı

bencilliği nedeniyle itici saray hermafroditi gibi bozulmuş Dekadan estet olarak adlandırıyorum. Doğadan koparılmanın yol açtığı yorgunluğu üzerinde taşıyan Baudelaire, yüzyıl sonuna kadar estetle beraberliğini sürdürür. Bunu, afyonlu sigaralarını tüttüren Oscar Wilde'ın Lord Henry Wotton'unda da görürüz. Ancak gürbüz bir İngiliz olan Wotton, korkunç kozmetiklerle örtülmüş nevrastenik bir vaka niteliğindeki bozulmuş estetin hastalığından muaftır. Örnekleri Huysmans'ın Des Esseintes'i, Mann'ın Aschenbach'ı ve Proust'un Charlus'udur. Gerçek yaşamda, Des Esseintes ve Charlus için model oluşturan Satanist Aleister Crowley ve Kont Robert de Montesqueu vardır. Çağımızda uluslararası çapta yaşlı erkek eşcinsellerin oluşturduğu sınıf, hem erkeksi hem kadınsı tavırları ve estetikçi yaklaşımlarıyla bu tipe uymaktadır. Huysuz bir ses tonu, ince ve uçarı bir beden; Dickens'ın kırmızı yanaklı huysuz ihtiyar kadın kahramanı Miss Havisham'ınki gibi sanki kemiksiz solgun ve şişkin bir yüz. Eşcinsel moda bu tipi Amerika'dan uzaklaştırmış olsa da hâlâ Latin ülkelerinde rağbettedir. Estet, çürümüş Apollonca bir erdişidir.

Modern Hayatın Ressamı'nın bir başka bölümü, Baudelaire'in kozmetikte aşırıya kaçmasını uygun bulduğu kadın personasını ele alır. Taklit edilemez bir Fransız akıcılığıyla doğaya saygı göstermek için kırmızının seyrek kullanılması gerektiği görüşüne burun kıvırır: "Doğayı taklit etmek gibi kısır bir işlevi sanata yüklemeye kim cüret edebilir?" Rousseau ve Wordsworth hemen kendi deliklerine çekilirler. Güzellik malzemeleri, doğanın onur kırıcı hoyratlıklarını gizlemeye ve "cildin rengi ve yapısında soyut bir bütün" yaratmaya yönelik bir yapaylıktan ibarettir. Yüz bir maske, boya sürülecek bir tuvaldir. Güzellik malzemeleri de doğal olmamalı, tiyatro sahnesi için yapılan makyajı andırmalıdır. Kadın "şehirli ve doğaüstü" gözükmesi gereken "bir idol"dür. Moda "doğanın zarif deformasyonu"dur.[34] Bana göre, Les Biches'te oynayan Stéphane Audran Baudelaireci güzellik ürünlerinin en çarpıcı örneğidir. Her zamanki gibi, Baudelaire kadını katı, metalik görünüşüyle *objet de culte*'e (tapınç nesnesi) dönüştürür. Kadının görünüşüne vurgu yapmak demek iç dünyasını, karanlık dölyatağını inkâr etmek demektir. Aşırı kırmızıya boyanmış kadın – on dokuzuncu yüzyılda fahişe (*Rüzgâr gibi Geçti*'de pembeler içindeki Belle Watling) – Baudelaireci kısırlığın bir başka simgesidir.

Bir başka yerde Baudelaire şöyle der: "Kadın züppenin zıddıdır. Bu nedenle korku aşılamalıdır... Kadın *doğal* ise mide bulandırıcı demektir."[35] Niçin korku? – Züppe bağlamında fazlasıyla yoğun bir sözcük. Bu sorunun cevabı, Baudelaire'in vampirlerinin madenî etinin doğanın kitonyen sıvılığını kısıtlaması ve sınırlamasındadır. Kadın, manevî bir biçimden yoksun olduğu ve nesnelerin çözüldüğü sıvıların doğurgan âleminde yaşadığı için züppenin karşıtıdır. Otonom nesnenin tapıncı olarak sanat, sıvılıktan

kaçmaktır. Cinsel deneyimden Dekadan sapma, parlak sanat nesnelerinden oluşan Dekadan bir dünyanın yaratılmasına benzerdir. Her ikisi de dişi sıvı âlemine yönelik korkuya cevaptır. Baudelaireci kadına zihinsel ve fiziksel olarak nüfuz edilemez. "Vampir'in Metamorfozlarıı"nın iğrenç irin torbası taşa dönüştüğünden şair içine çekilemez. Baudelaire'in pagan şiirleri, açgözlü doğanın işkembesi olan kadının iç dünyasını nüfuz edilemez kılar.

Joris-Karl Huysmans'ın romanı *A Rebours* (1884) Balzac, Gautier, Poe ve Baudelaire'in Dekadan yeniliklerini genişletir. Başlık "doğaya aykırı" ya da "mizaca aykırı" anlamındadır. Çift cinsiyetli kahraman Des Esseintes, Poe'nun Usher'ı gibi ensestin yozlaştırdığı aristokrat bir soydan gelmektedir. Romantik tekbencilik nihaî Dekadansçı kapanıma doğru evrilip büzüşür. Toplumsal bağlarını koparan Des Esseintes, süslü malikânesinin kendi içindeki kapalı dünyasına sığınır. Değerli antika eşyalar ve sanat eserleriyle çevrili olduğundan kişisel eşyalarıyla gömülen Firavunları andırmaktadır. Kendi tapımının hem rahibi hem de putudur. Ancak tam bir özgürlük düşü başkalarına – uşaklar, doktorlar, dişçiler, bahçıvanlar – onur kırıcı bağımlılığı sonucu yenilgiye uğrar. *A Rebours* kendi ironik sönüşünü de içerir. *Madame Bovary* gibi, kendisini yazar kimliğiyle özdeşleştiren roman kahramanının kibirli hayallerine komik bir biçimde sekte vurarak gerçeği gösterir. Des Esseintes, yaşamın tamamen sanatsal ve yapay olmasını ister. Ancak doğa ona diş ağrısı çektirip işkence yaparak, ender rastlanan kokularla midesini bulandırıp güzel yiyeceklere doymuş midesini altüst ederek öç alır. Yemek yiyemeyen Des Esseintes'e gereken besin "doğaya karşı hoş bir meydan okuma" olarak görüp mutlu olacağı şekilde "kuraldan nihaî sapma" olarak lavman yoluyla makattan verilir: "Yaşlı Doğa Ana'nın yüzüne ne tokat ama!"[36] Roman, hastalanan estetin topluma ve doğaya dönmeye zorlanmasıyla biter. Dekadan girişim b öylece başarısız olur.

A Rebours, Romantisizmin eylemden el çekişiyle tutarlı bir şekilde olay örgüsünden yoksundur. Yolculuğu mekânlar değil algı ve deneyim tarzları aracılığıyla kaydeden ruhsal bir otobiyografidir. Az sayıda olay içeren bölümler, *nesnelerle* – kitaplar, çiçekler, antikalar – ilgili düşüncelerdir. İnsanlar aynı zamanda nesnedir. Des Esseintes, bir oğlan çocuğunu suçlu insana dönüştürmeye çalışarak yüzüne gözüne bulaştırdığı Sadecı bir deneyime kalkışır. Des Esseintes, Dekadan bir cinsel geri çekilme sergiler. İki erkeksi kadınla başarılı sonuçlar elde edemediği bir oyun oynayarak bunun ona yeni bir heyecan sağlayacağını umar. Oğlan çocuğu gibi saçları ve "demir kolları" olan Amerikalı akrobat Miss Urania yavaş ve

zekâsı kıt, gerçek bir robottur. Dişi ile erkek arasında gidip gelen cinsiyeti nihayet kadınlıkta karar kıldığında Des Esseintes onu elini yakan sıcak bir patates gibi fırlatıp atar. Gerçek her zaman hayal gücünün gerisinde kalır. Miss Urania her türlü gizemden yoksun bir kas yığınından ibarettir. İnsanı delirtecek bir biçimde sorumluluk almayı reddeder. Baudelaireci cinsel boyun eğme arzusu olmayan Des Esseintes iktidarsızdır (görünüşe göre Huysmans'ın da olduğu gibi). Ancak cinsel iktidarı bayağı edimler dünyasına aittir. Dekadan erotizm, algısaldır ya da beyindedir.

Poe, Baudelaire ve Swinsburne'ün aksine Huysmans'ın *anima*sı yani yansıtılmış dişil ruhu yoktur. Roderick Usher bile bir kızkardeşle korunmuştur. Des Esseintes'in şaşaalı malikânesi Huysmans'ın erkeğe özgü bir mekân, kadını dışlayan zihinsel bir alan yaratma çabası olabilir. Ancak bastırılan her zaman gücünü katlayarak geri döner. Estetin içinde sakladığı kadınlara yönelik sevgisi hayal dünyasından gözle görülür bir kaçış olan Sekizinci Bölüm'deki korkuları yaratır. On sayfa boyunca şaşırtıcı bir biçimde, kadın, dozu gittikçe artan cinsel bir belirginlik ortaya çıkar. Bu Huysmans'ın vampir metamorfozlarıdır. Süreç, Dekadan uzmanlıkla bir başka uygulama halinde başlar. Des Esseintes gerçek gibi gözüken yapay çiçekleri toplar; bu arada, doğa tabiî ki yetersizdir. Kendisi şöyle der: "Doğanın artık sonu geldi; doğa ve gökyüzü manzaralarının tepki yaratan tekdüzeliği duyarlı gözlemcilerin sabrını nihaî olarak ve sonsuza dek tüketti." Ancak Sekizinci Bölüm'de, bu Baudelaireci konumu yeni bir Dekadan alana taşır: "Gerçekmiş gibi duran bu yapay çiçeklerden sıkıldığından birkaç doğal çiçek istedi."[37] Doğayı sanatın çerçevesine girmeye zorlayacaktır.

Des Esseintes, korkutucu kötülük çiçekleri olan arabalar dolusu sera bitkisini inceler. Bunlar arasında "şişkin, tüylü sapları" ve "yürek şeklinde dev yaprakları" ile Caladium'lar vardır. "Çiğ et rengindeki yaprakları" olan Aurora Borealis. "Kesilmiş kol ve bacakların arta kalmış kütüklerine" benzeyen "iğrenç pembe çiçekleri"yle Echinopsis. "Kılıç şeklindeki taçyaprakları" ve "yarılmış et yaralarıyla" Nidularium. Tıbbî bir metindeki hastalıklı, geriye kıvrılmış "insan dili"ne benzeyen Cypripedium. Bazı çiçekler "frengi ya da cüzamın mahvettiği" canlılara benzerken bazıları da "yanıklarla su toplamış" ya da "çiçek bozuğu" görünümünü sergilemektedir. Bu "canavarlıkları" yapabilmek için doğa çürümüş et rengini ve kangrenin "gizli harikaları"nı ödünç alır. Des Esseintes derin düşüncelere dalarak şu sonuca varır: "Sonunda her şey frengiyle yıkıma uğrar." [38]

Huysmans'ın fantastik kataloğu Romantik doğayla ilgili bir düşüncedir. Rousseau'ya karşı bir polemik olup, tamamen yozlaşmış olanın toplum değil doğa olduğunu savunur. Organik yaşam, güzelliğe ve şekle hakaret eden sakatlıklarla malül, ilerlemiş bir hastalık içindedir. Bu noktada

yepyeni bir tür olan ve bizi yarı hayvan bitki yaratıklarının yaşadığı bir Venüs cangılına götüren bilimkurguyla karşı karşıyayız. Bu, Huysmans'ın Venüs'ün adacığı olan Cythera'ya yolculuğudur. Baudelaire'in frengili asılmış adamına doğa ananın ülserli cinsel organları niteliğindeki Huysmans'ın zararlı çiçekleri bulaşmıştır. Des Esseintes'e göre "dünyanın başlangıcından beri" her kuşağı yıkıma uğratan frengi, Poe'nun kaleye hâkim olup insanlığı yok eden kızıl ölümü gibidir. Çiçekler, bir Truva atıdır: Des Esseintes'in duvarlarla korunmuş kentine ölümcül korkuyu, yani kitonyen doğanın daemonik kadınını sokar.

Âdem, kadını doğurmak üzere ilkel bahçede uykuya dalar. Des Esseintes, tükenmişlik içinde düşlerinde bir dizi esrarengiz kadın görür, önce Prusyalı botlarıyla uzun, ince bir kadın, sonra atın sırtında, yeşil derisi sivilcelerle kaplı yabani "cinsiyetsiz bir yaratık". Onu tanır, bu kadını, Poe'nun hortlaksı maskelisinin dişi versiyonu olan "Frengi"dir. Düş, kuşkusuz Baudelaire'in kayalık Cytherası olan "ürkütücü mineral bir manzara"ya doğru kayar. Burada Des Esseintes, edebiyattaki en ürkütücü, arkaik deneyimlerden birini yaşar. Yerde bir şeyler kıvranmaktadır; bu "üzerinde yeşil bir çift ipek çoraptan başka bir şey bulunmayan çıplak, soluk benizli bir kadındır". Kulaklarında Nepenthes şişeleri asılıdır; burun delikleri "haşlanmış dana eti rengi"ndedir. Erkeği çağırırken gözleri ışıldar, dudakları kızarır, meme başları "iki kırmızıbiber" gibi parlar. Erkek dehşet içinde kadının lekeli teninden kaçınmaya çalışır.

> Ama kadının gözleri onu büyülemişti, ve kendisini geride tutabilmek için topuklarını toprağa mıhlamaya çalışıp bile bile kendini sırt üstü yere attı, ama ne yaparsa yapsın yeniden yerden kalkmaktan kurtulamıyor ve yavaş yavaş kadına doğru gidiyordu. Nerdeyse ona dokunacakken kara Amorphophalli her yana fışkırıp savurup kadının deniz gibi kabarıp alçalan karnını deşti. Dışarı dökülüp, parmaklarına dolanan, kıvrılan sıcak ve katı sapların yarattığı manzaradan midesi bulanan erkek ise bunları bütün gücüyle yana itti.

Kadının kolları erkeğe uzanır. Gözleri korkunç bir "parlak, soğuk mavi"ye dönüşürken, erkek panikler. "Kendisini onun kollarından kurtarmak için insanüstü bir çaba harcadı ancak kadın karşı konulamaz bir hareketle onu sımsıkı kavradı; korkudan sapsarı kesilen adam, kanlı derinliklerini sergilemek için kılıç namluları tarafından aralanan çıkıntılı kalçaları arasında vahşi Nidularium'un çiçek açtığını gördü." Bitkinin "iğrenç et yaraları"na dokunmadan önce korkudan şoka uğramış bir halde uyandı. "Hıçkırarak 'Çok şükür. Sadece bir rüyaymış' dedi." [39]

Böylece Sekizinci Bölüm, Poe'nun girdaptaki kahramanı gibi, yırtıcı bütünsel ananın rahminin içine emilen Des Esseintes'in dişi kökenine zo-

raki dönüşünden kaçmasıyla sona erer. Yeşil çoraplı kadın Blake'in Harlot'u gibi frengili bir fahişedir. Etçil bitkilerden yapılmış küpeleri doğa üzerindeki egemenliğini simgeler. Haşlanmış dana eti rengindeki burun delikleri, kadının sürekli olarak erkeği teslim olmaya çağırdığı biyolojinin kokuşmuş hamileliğidir. Meme uçları kırmızı biber gibidir çünkü her çocuğun dudaklarını haşlar ve her erkeğin göğsünü deler. Gözle temas sonucu hipnotize eden bir vampir olduğundan gözleri büyüler. Des Esseintes dehşete kapıldığı zamanlarda bile manyetik olarak ona doğru çekilir, çünkü Michelangelo'nun eserinde de gördüğümüz gibi dünyanın kötücül yerçekimini uygular.

İnanmak güç ama Amorphophallus, çok uzun boylu gerçek bir çiçekli bitkidir, adı "şekilsiz" ya da "bozuk şekilli penisler" anlamına gelir. Fışkırıp kadının göbeğini yaran siyah eğreltiotu yaprakları, kendi kendini tatmin edip döllemesini sağlayan erkek cinsel organlarıdır. "Deniz gibi alçalıp yükselen" karnı orgazm ve doğum sırasında büzüşür: Baudelaire'in kurtçuklarının istila ettiği kenardaki leştir. Kadının cinsel organının dış yüzeyindeki "kanlı derinlikleri" çınlatan kılıç uçları mitolojinin vajina dişlilerini üretir. Yara olarak algılanan kadın cinsel organları psikoanalitik edebiyatın ortak alanıdır. Blake'in "Hasta Gül"ünden bildiğimiz gibi bunlar hasta bir çiçek de olabilirler. Tennesse Williams, Elisabeth Ashley'ye "erkekliğe adım atması" için geneleve götürülüşünü anlatmıştı. Bir fahişe onu bacaklarının arasına bakmaya zorlamıştır: "Görebildiğim tek şey ölmek üzere olan bir orkideye benziyordu. Sonuç olarak, ne orkidelerle ne de kadınlarla kendimi rahat hissettim."[40] *A Rebours*'da kadın cinsel organları çiçek ve yaradır, çünkü burası erkeğin doğduğu ve kendisini koparmak zorunda olduğu yerdir. Des Esseintes doğaya karşı bir sanat sarayı inşa eder, ancak düşlerinde doğa onu parçalamak için geri çağırmaya gelmiştir.

Huysmans'ın zehirli cinsel organ çiçekleri, Lewis Carroll'ın şirret gülü ve güngüzeli gibi botanik erdişilerdir. "Erdişil" aslında, hem erkek hem de dişi organları tek bir çiçekte bir arada bulunduran bitkileri tanımlayan bilimsel bir terimdir. *A Rebours*'un dişi bitkileri Huysmans'ın, Degas'nın yıkanan kadınlarla ilgili olağanüstü kadın düşmanı saptamalarıyla ilgilidir. "Hiçbir yıkanmanın temizleyemeyeceği bir bedenin ıslak tiksindiriciliği"nden söz eder.[41] Islak tiksindiricilik: Burada kadın fizyolojisiyle kitonyen sıvı âlem arasında kaçınılmaz bir bağ görüyorum. Bazı bekâr erkekler ya da eşcinseller, sürekli keselenerek yıkanan küçük eller, tertemiz kıyafetler, konuşma ve tavırlardaki kurulukla kendini belli eden takıntılı bir temizlik anlayışı, sinirli bir müşkülpesentlikle kadın bedenine karşı korkulu bir tavır sergilerler. Eski zamanlarda bu tür adamlar, köhnemiş orta sınıf kamu, banka ve kütüphane bürokrasilerinin küçük zorbalarıydılar. Ka-

ranlık, kötü kokulu iç dünyasıyla kadın görsel olarak anlaşılır değildir. Medusa'nın kasık kemiğindeki başı kıvrılan saplar ve asma yapraklarından oluşan bitki dünyasıdır; sanatsal deformasyon, şeklin parçalanışıdır. Sıvılık artı bitkilerin aşırı büyümesi, kasın doğasının kitonyen bataklığına eşdeğerdir. Kadın egemenliğinin en aktif muhalifi olan erkek eşcinsel, kadın cinsel organının bataklığı andıran organisizmine ve siluetin kararsızlığı olarak algıladığı kadın bedeninin yastıkvari yumuşaklığına isyan eder. Amerika'da pek çok gay erkeğin sopa gibi zayıf, lezbiyen kadınların ise şişman olmasının nedenlerinden biri de budur. Kadınlar haşin erkek gözüne hoş görünmekten vazgeçtikleri anda kadın bedeni engin sıvı yapısına geri döner. İdealleştirilmiş bir bekâr tarafından yazılan *A Rebours*'da uzman Des Esseintes, kesin bir biçimde tanımlanmış sanat objelerinin ritüel tapıncını yaratır, çünkü Dekadans estetizm, Batı kültürünün tasarladığı kadın doğasına yönelik en kapsamlı tiksinti sistemidir.

Tennesse Williams'ın erkekliğe travmatik adım atışıyla ilgili anısı benim *Geçen Yaz Birdenbire*'yi kitonyen okumamı doğruluyor. Oyun ilk başta, bir başka oyunla beraber, Williams'ın hoyrat doğaya metafor olarak kullandığı New Orleans'taki bir yer adı olan *Garden District*'te (1958) ortaya çıktı. Gore Vidal'ın senaryosunu yazdığı ve Joseph L. Mankiewicz'in yönettiği *Geçen Yaz Birdenbire* (1960) adlı başarılı film, kaosu işaret eden bir felâketi anlatıyordu. Filmde doğa ana, güçlü olanın zayıf olanı yok ettiği Sadeci ve Darvinci bir girdap olarak gösteriliyordu. İnsanı derinden sarsan ve aynı zamanda sarıp sarmalayan bir dehşet sahnesinde, filmin heyecan sınırları sonuna kadar zorlanarak, Violet Venable'ı oynayan Katharine Hepburn, Encantadas'taki kuşların, denize doğru koşan yeni doğmuş kaplumbağalara her yıl düzenledikleri saldırıyı anlatmaktadır.

Geçen Yaz Birdenbire, tersyüz edilmiş bir *A Rebours*'tur. Estetik bir malikânenin içindeki kitonyen bir odacık (Huysmans'ın bahçıvanlıkla ilgili Sekizinci Bölümü) yerine kitonyen malikânenin içinde estetik bir odacık vardır. Williams'ın estetik odacığı, despotik *mater dolorosa*'nın Des Esseintes'e yakışır süslü, özel bir baskıda yılda bir kez mükemmel bir şiir yazan oğlu/âşığı olan eşcinsel estet Sebastian Venable şerefine koruduğu adak mâbedidir. Zengin anne ve oğlu moda olan Avrupa'yı gezen "ünlü bir çift"tir. Birbirinden ayrılamaz Violet ve Sebastian'da Williams cinsel olarak Shakespeare'in hermafrodit ikizleri Viola ve Sebastian'ı güncelleştirir. Burada modernizasyon Picasso'da olduğu gibi ilkel arketipe dönüş anlamına gelir. Violet ve Sebastian, Kibele ve onun geleneklere göre kurban edilmiş oğludur. Oğlan, etini kurban geleneğine göre parçalayıp yiyen bir grup yırtıcı, dilenci çocuk tarafından katledilmiştir. Oyunda doğrudan *A Rebours*'un diliyle betimlenen, buharlı bir "can-

gıl-bahçe"de böcek yiyen bitkiler yetiştirir.[42] Uğursuz bahçe, yalnızca Disney'in *Fantasia*'sındaki dinozor destanının rakip olabileceği, ilkel bataklık-dünyayı en etkili şekilde canlandıran sinema sahnesidir. Mankiewicz'in filmi sofistikedir ve ezberlenmiştir: Oğlanın odasında, vücudu kanayan güzel bir oğlan çocuğunu betimleyen Rönesans dönemine ait bir Aziz Sebastian tablosu asılıdır. Sebastian Venable, Oscar Wilde'ın cezaevinden çıktıktan sonra Sebastian Melmoth adını alarak katkıda bulunduğu eşcinsel şehitlik geleneğinden gelmektedir.

Des Esseintes'in estetik tutkusu her şeyi ve her deneyimi, Pater'in deyişini kullanacak olursak, ayrımcılığa uğratarak dışlamaktır. Bu bilimsel yöntem, nesnelerin kimliğini doğaya karşı korur. İronik bir biçimde, *A Rebours*'da ayrımcılık sona erer ve ayrım yapmamaya dönüşür. Estetik düşkününün egzotik, hoş kokuları tiksindirici bir şekilde aynı kokmaya başlar. Yalnızca dil Dekadan ayrımını korur. Gautier, Baudelaire'in ilham kaynağı olarak yararlandığı geç dönem imparatorluk Latincesinin "akıllı, karmaşık ve ezberlenmiş bir üslup" olduğunu çünkü "Racine'in dağarcığındaki bin dört yüz sözcüğün" karmaşık modern fikirler için yetersiz kaldığını belirtir.[43] Gautier'nin savunduğu Hugo'nun *Hernani*'si, Shakespeare'i andıran sıradışı ifade biçimiyle Racineci düzene meydan okumuştur. *A Rebours*, akılcı Fransız dilini genişletmek için bu hareketi doruk noktasına vardırır. Huysmans'ın zengin, tuhaf sözcük dağarcığı hem eski hem de fütüristtir. Symons şöyle der: "Kasap dükkânında çengele asılı bütün bir sığırı, mücevher kutusunu anlatıyormuş gibi olağanüstü güzelleştirerek tasvir edebilir."[44]

Huysmans'ın dilindeki çeşitlilik, ruhsal, dolayısıyla cinsel anlamda gelişime işaret eder. *A Rebours*'da sözcükler kişilerin yerini aldığından çok az karakter vardır. Des Esseintes, imparatorluk Latincesine hayrandır çünkü "bu dil sürekli çürümüş ve tüm uzuvlarını yitirmiş, irinli, baştan sona kokuşmuş bedeninde sadece bir, iki sağlam yeri olan bir leş gibi çengele asılmıştır."[45] Dil Baudelaire'in çarmıha gerilmiş cesedine dönüşür. Spencer'da bedenin toplumsal bir bütün olduğunu söylemiştim. Baudelaire'deki yabancılaşmış bedendir: Her şiir, çürümüş bir nesne, benin aynasıdır. Baudelaire, çürümüş bedenden arta kalanlara lirizm katar. Huysmans'ta bolca kullanılan ender sözcüklerle dil yeni yoğun kimlikler yaratır. (İlk baştaki adı *Yalnız* olan) *A Rebours*, Romantik açıdan kendi içine kapanmış, dilsel enerjisi içsel cinsel ayrışma amacıyla kullanılmıştır. Sözcükleri, rakipçi kimliğin çoklu tohumlarıyla doludur. Parçalara ayrılan bütün, kendi kendisiyle sevişir.

On dokuzuncu yüzyıl son döneminin iki önemsiz yazarı da Dekadan köle-

lik ve kapatılma içinde cinsel personaları tasvir eder. Mazoşizmin isim babası Leopold von Sacher-Masoch, *Kürklü Venüs*'de (1870) teatral bir kadın tahakkümü dünyası yaratır. Baudelaire ve Swinburne gibi Masoch da "kadının özünü ve güzelliğini oluşturan tiranlığı ve vahşiliği" olumlar. Kahramanı Severin, kürkler giydirip eline de kamçı tutuşturduğu Wanda'ya ritüel bir rol verir. O, sembollerle kaplı cinsel bir totemdir. Severin, "yalnızca bizim üstümüzde olan birisine gerçekten âşık olabileceğimizi"[46] söyler. Burada, mazoşizmin hastalık değil hiyerarşik bir düş, cinsel sıralamanın kavramsal düzeyde yeniden düzenlenmesi şeklinde ortaya konulduğu açıkça görülür. Eros kutsal olanı gülünçleştirir ya da özetler çünkü daha önce ifade ettiğim gibi, en ahlâksız cinsellik bile dinsel bir imâ içerir. Cinsellik, insanla doğa arasındaki ritüel bağdır. Masoch'un kürk takıntısı Freudçu yaklaşıma göre annenin cinsel organındaki tüylere duyulan özlemdir. Ancak Anthony Storr fetişisizmi "insan hayal dünyasının zaferi" olarak adlandırır: Fetişistin arzusu "duygudan fikre"[47] evrilmiştir. Kanımca Masoch'un kürkü kitonyendir. Wanda, kürkü Masoch'un da dile getirdiği bir görüntü şeklinde, Kaçınılmazlığın boyunduruğu yani Aeskhilos'un dişi ağı gibi Severin'in bedenine sarar. Kürk, Zeus'un yıldırım bulutu ve Athena'nın kalkanı gibi "elektrikli"dir. Wanda, duygusal ve kültürel zıtlıkları bir arada eriten yarı kitonyen yarı Apollonik "Kürklere bürünmüş zalim kuzey Venüsü"dür. Romanın hayalî merkezi Wanda'nın tecellisiyle ilgili sinema tadındaki bir dizi olağanüstü sahnedir. Kendisi ışıklar içinde ilahî bir ışıltıyla ortaya çıkar; bu özel bir kültte Apollonik ikondur. Bizler Apollonik erdişiyi hayranlıkla seyrederken anlatıcı durur; görsel sanat eseri bir süreliğine kendi metnini egemenlik altına almıştır. Saldırgan Batılı gözü algısal boyun eğmeye zorlamak için çok etkili hiyerarşik iddialara gerek vardır.

Kelime anlamı "çöküş" olan Dekadans kültürel yükün reddini, kamusal kimliğin ya da görevin terk edilmesini gerektirdiğinden Dekadanlar genellikle erkektir. Arthur Valette'in eşi ve *Le Mercure de France*'ın kurucusu Rachilde uzun ömrü boyunca pek çok eser ortaya koydu ancak bunlardan en kötü ünlüsü bugüne dek bir kadın tarafından yazılmış en tuhaf şeylerden biri olan *Monsieur Venus* idi (1884). Rachilde, George Sand'a verilen fahri "edebiyat adamı" unvanını kendi kartvizitine de yazdırmıştı. Kendisi de sonunda "Paris'in edebiyat erdişisi" olarak anılacaktı. *Kürklü Venüs*'de sadizm, normal bir kadında mazoşist bir erkek tarafından tetiklenir. *Monsieur Venus*'te de mazoşizm, narin bir erkekte sadist bir kadının kışkırtmasıyla ortaya çıkar.

Başlık, hem yumuşak genç Jacques Silvert'e, hem de frengi çağında Venüs soyundan geldiğini gösteren, yoz bir anaerkil kadın modeli olan efendi-sahibesi Raoule de Vénérande'a işaret eder. Maupin gibi Raoule

da bir Amazon ve kılıç üstadıdır. Ancak arzuları daha duyusal ve sapıkçadır. Aynı Kuzin Bette'in kadınsı Polonyalı heykeltraşı ortaya çıkarması gibi, o da yapay çiçek yapıcısı Jacques'ı keşfeder. Raoule, malını lüks bir yatak odasına, *Altın Gözlü Kız*'dan esinlenmiş bir aşk hapishanesine yerleştirir. Jacques'ın arta kalan erkekliğini sistematik bir biçimde kökünden yok eder. Cinsiyeti yatak odasının titrek, sıvı dünyasında eriyen Adonis, cariye olur. Raoule, lezbiyen olduğunu öfkeyle inkâr eder. Oysa elli yıl önce zevkli bir skandala yol açmış olan bu günah "yatılı okul öğretmenlerinin suçu ve fahişelerin hatası"na dönüşerek çoktan sıradanlaştı. Gautier'nin D'Albert'i gibi Raoule da "*olanaksız*"ı şiddetle arzular: "Bir erkekle erkek gibi sevişmek"[48] istemektedir. Buna paralel bulabildiğim tek şey Olympia Press seks romanında sevici bir lezbiyenle ilgili, "O kadar garipti ki sonunda erkeklere yaklaştı ama bir *kulampara* olarak!"[49] sözüdür. Jacques'ı ziyaret eden Raoule erkek giysileri giymeye başlayıp ondan da "*she*" diye söz eder. Onun üzerinde zorla "çeşitli rezillikler" uygular: "Ortak bir düşünce etrafında gittikçe daha sıkı kenetleniyorlardı; bu düşünce cinsiyetlerinin yok edilmesiydi." *Mademoiselle de Maupin*'le arasındaki fark çok büyüktür. Maupin'in bir erkek kadar özgür olma arayışı, Raoule'de bir erkeği, Omphale'in emrindeki Herakles gibi, köleleştirme seferberliğine dönüşür.

Raoule, cinsel deneyimden aşkın bir şeyler bekler, ancak tekniği Dekadan köleleştirmedir. Jacques yavaş yavaş denetimden çıkmaya başlayınca soğukkanlılıkla idamını düzenler. Âyinsel olarak öldürülen Adonis'in efendi tanrıçası tarafından âyinsel olarak yası tutulacaktır. *Monsieur Vénus,* sarsıcı bir Dekadan kapatma bir finaliyle biter. Raoule, gizli bir odada ölü sevgilisi için bir türbe inşa eder. Balmumu ve kauçuktan bir heykel, Venüs'ün istiridye kabuğu şeklindeki yatağına yatırılmıştır. Saçı, kirpikleri, dişleri ve tırnakları gerçektir; Poe'nun onaylayacağı gibi, "cesetten sökülmüştür." Raoule, bazen kadın bazen erkek kıyafeti giyinip, heykelin "gizli bir yay"la hareket ettirilen ağzını öper. Yüksek Romantizmin yüzünü sanata dönmesiyle başlayan Dekadan nesneleştirme en son grotesk noktasına ulaşır. Bir kişi, kelimenin gerçek anlamında bir şey olmuştur. Saten gül çelenklerinin süslediği romana giren Adonis gibi güzel bir oğlan, imal edilmiş bir ürün şeklinde, frijid bir android şeklinde bir erdişiye dönüştürülür. Raoule, Balzac'ın âşığını hatırasını yaşatmak üzere öldüren markizine benzer. Ancak markiz, eylemin sonrasında yatak odasını geride bırakır. Dekadanlığın zirvesinde olan Raoule de Vénérande ise Dekadanlığın doruğunda tapınağının çevresine daha büyük bir şevkle duvar örer. Kendi kendisiyle ve bir cinsel heykel çalışmasıyla evlenerek tek başına kalır. Görünür dünyanın tüm öbür nesneleri, kendi Dekadan savurganlıklarıyla yok olup hiçliğe gömülür.

17
Romantik Gölgeler
Emily Brontë

On dokuzuncu yüzyılda İngiliz Romantisizminin önünde iki tercih vardı: Ya Wordsworth, ya Coleridge. Onların doğanın iyicil mi yoksa daemonik mi olduğu konusundaki tartışmasını Emily Brontë *Uğultulu Tepeler*'de (1847) sürdürür. Romantisizmin ahlâk dışılığı ve pagan gücü, çarpıcı bir cinsiyet değişiminin ürünü olan Byronsu kahramanı Heathcliff'te yoğunlaşır. Heathcliff, cinsiyetin kısıtlamaları altında ezilmiş, aradığı tatmini sanatta bulmayı başaramadan ölmüş bir kadın olan Emily Brontë'nin kendisidir. Epikten sonra erdişiye en fazla husumet besleyen tür toplumsal romandır. *Uğultulu Tepeler*, Jane Austen ya da George Elliot'ın toplumsal romanlarına benzemez. O, Hawthorne'un tüyler ürpertici hikâyelerini andıran, romans geleneğine ait Romantik bir düzyazı şiirdir. Northrop Frye onu, "öznel yoğunluğun aleviyle ışıldayan" diye tarif eder.[1] *Uğultulu Tepeler*'deki cinsel müphemlikleri yaratan eserdeki örtük öznelliktir. Romanın gizli psiko-dramasında hermafrodit Emily Brontë topluma, yasalara ve yazgıya meydan okur.

Uğultulu Tepeler'e geçmeden önce toplumsal romanı kısaca ele almalıyız. On dokuzuncu yüzyıl romanı sıradanlığa, gündelik yaşamın rutin, küçük ayrıntılarına kucak açar. Romantik objet d'artın çıkışı, toplumsal romanın on sekizinci yüzyıl kurgusunun nadiren yaptığı bir iş olan nesnelerin belgelemesiyle yan yana gider. Balzac'ın *Goriot Baba*'sı sefil bir pansiyonun ağır, fotografik bir resmiyle açılır. Toplumsal roman karakteri, Rousseau'nun çocuğunu yaratan çevredir. George Eliot, "karakterin, kendisi kadar içinde hareket alanı bulabileceği çevrenin eksiksiz bir tasavvurunu" aradığından bahsederken, "önemsiz toplumsal koşulların pamuk ipliğinden engelleyici baskısı ve onların baltalayıcı karmaşıklığı" üzerinde durur.[2] Bağlam karaktere meydan okur. On dokuzuncu yüzyıl İngiliz, Fransız ve Rus romanı, her biri özel bir söylem ve jest koduna sahip Shakespearevari zengin kişiliklere sahiptir. Buna rağmen pek az erdişi vardır. Neden?

Eliot'ın karakterlerini bir karşılıklı bağımlılıklar ağının tuzağına düşüren *Middlemarch*'ı (1871–72) iyi bir örnektir. Başlıca kurban zeki, kadınsı kahraman Dorothea Brooke'tur. Bütünlüğe, grupların ve alt-grupların

etkileşimlerine olan ilgisi yüzünden, toplumsal roman cinsel personaları *sınırlandırmanın* disiplinine tabi kılar. *Middlemarch* gelişmeye açık erdişiler olan Rosamond Lydgate ve Will Ladislaw'u dizginler. Kocasının kariyerini baltalayan Frivolous Rosamond "torpil temasıyla" felç eder. F. R. Leavis onun boynunun narsistçe kıvrılmasını "yılanın meşum bir belirtisi" olarak görür.[3] O, arketipik ölümcül kadın olduğu halde toplumsal roman onu dizginleyerek kendi sınırları içine hapseder ve böylece onu dehşet saçan, zalim ve sığ bir budalaya dönüştürür. Eliot, vampirin psikopatik ahlâkî boşluğunu parlak diyebileceğimiz yeni bir biçimle doldurur: Zavallı Rosamond'un aklında fazlalıklar önemsiz görünmek için bile kendilerine yer bulamazlar."[4] Kısmen modern kısmen de arkaik olan vampir, kuş beyinli bir *burjuva* ve dinozordur.

Arnold Kettle'ın da belirttiği gibi, Eliot'un en göz kamaştırıcı "sanatsal başarısızlığı"nın Dorothea'nın kendini akıl sır ermez bir biçimde kaptırdığı Will Ladislaw olduğu herkesin kabulüdür.[5] Benim açıklamam: Uçarı Ladislaw toplumsal romanın erdişiye duyduğu antipatiden muzdariptir. Kaldı ki, bir Polonyalının yolu nasıl olup da bir İngiliz taşra kasabasına düşmüştür? Kanımca o, Chopin'i model alan Balzac'ın yarattığı bir karakter olan, Bette'nin kanatları altına aldığı Polonyalı efemine sanatçı Wenceslas'tır. Eliot'ın çabası Ladislaw'u karizmatik bir karaktere dönüştürebilmektir: "Başını bir anda çevirmesiyle saçları ışığı dalgalandırdı", "Sözlerinin olağandışı ivediliği ve inandırıcılıktan uzaklığı, güçlü İngiliz erkeklerine özgü güvenilir tarzdan neredeyse hiç nasibini almamıştı."[6] Dakikası dakikasına uymayan muzipçe hız daima erkekliği azaltır. Ladislaw, sözel hareketliliğin Shakespearci erdişisi olsa da on dokuzuncu yüzyıl onu Rönesans otoritesinden yoksun bırakmıştır. Ladislaw'ın ışıltılı aurası belli belirsiz gözlerini kırpar, çünkü bütüne olan düşkünlüğüyle toplumsal roman hiyerarşik olarak kendisini yalıtan karizmatik kişiliğe direnir. Tolstoy'un, tarihteki en karizmatik erkeklerden biri olan Napolyon'u, ufak elleri ve gülümsemesiyle ufacık bir adam olarak tasvir ettiğini hatırlayalım. Sınırlandırmanın gerçeklik ilkesine uygun olarak *Middlemarch,* erdişiler Rosamond ve Ladislaw'un etkin güçlerini dizginleyerek onları geceyle işi olmayan yavan karakterlere indirger. Rosamond bir ahmak, Ladislaw ise bir aylaktır. Eliot, kadın kahramanının duygusal nabzının "hızla attığı ve engeller arasında dağıldığını" söyler.[7] Dağılma, erdişide görüldüğü gibi egemen personlara hükmeder: Toplumsal romanın yan karakterleri ve çevreye yayılmış kurgusal enerjisi, yüksek görkemin düğüm noktalarında ender olarak yoğunlaşır.

Duyusallıktan el çekme cemaati ve uzlaşmayı rahatsız ettiği için, toplumsal romanda Apollonca erdişinin frijitliği, toplumsal bir suçtur. Egoizm erdişinin raison d'etre'dır (sebeb-i hikmeti). Kendi içinde tamamlanmış varlıklar hiç kimseye ve hiçbir şeye ihtiyaç duymaz. Jane Austen'ın

Emma'sı (1816) toplumsal romanın erdişilikte bencilce bir özellik görmesini gözler önüne serer. Güzel ve zeki Emma Woodhouse'daki cinsel belirsizlik unsuruna ilk olark Edmund Wilson işaret etti: O "erkeklere oldukça kayıtsızdır" ve "kadınlara sevdalanmaya eğilimlidir." Marvin Mudrick'e göre, "Emma kadınların, özellikle de hükmedebileceği ve yönlendirebileceği kadınların dostluğunu yeğler; ... bu tercih onun bütünüyle buyurgan ve başına buyruk kişiliğini belirler." Andrew H. Wright, Emma'nın "üstün özgüveni ve dingin çılgınlığından", Douglas Bush "yönetirken gösterdiği kibir ve küstahlıktan" söz eder.[8] Emma'mn otokrasisi ve lezbiyen flörtü, tek bir olgu olarak toplumsal romanın hoşgörü gösteremeyeceği hermafroditik hiyerarşikliktir. Stuart M.Tave'in Emma hakkında söyledikleri zekicedir: "Onu gerçekte alt eden şey, öyle görünüyor ki, baştan finale kadar, o güzel ve kaçınılmaz güzergâhının her bir dönemecinde karşısına çıkan düzene sokulmuş biçim ve kurgunun gerçekliğidir."[9] Başka bir deyişle biçimsel anlamda roman, karizmatik karakteri insanileştirerek ve toplumsal düzenin belkemiği olan evlilik için normalleştirerek onun iddialarını gerçekleştirmesine engel olmak üzere gelişir. Amazon'un toplum uğruna erdişiliğini fedâ ettiği İngiliz Rönesans edebiyatı bu durumla paralellik oluşturur.

Dorian Gray gibi Emma'nın büyüsü de, her okuyucuyu etkilemeyecek bir çift cinsiyetli cazibeden kaynaklanır. Ama yorumcuların roman hakkında alışılmadık ölçüde nazik bu kadar çok olumlu eleştiri kaleme almış olması, Emma'nın yarı yarıya itici karakterinin gizemli bir yanardönerliğe sahip oluşundandır. *Emma,* Augustan dönemi varsayımlarına dayanan gerici bir eserdir ve onun kadın kahramanı bir ayrıcalıklar yığınının üzerinden yönetir. Emma'nın soylu saldırganlığı, Thackeray'nin *Vanity Fair* (1847–48) adlı eserindeki yükselme hırsıyla yanıp tutuşan maceraperest Rebecca Sharp'la daha da kaba ve duygusuz bir hal alır. Rebecca/Becky, Emma'nın kişileri istediği gibi yönetme becerisine ve Kuzin Bette'nin buz gibi erkek iradesine sahiptir. Onun kişiliğindeki erkeksi güç, romanın görünüşteki sessiz sakin kadınsı baş kadın kahramanı Amelia Sedley'i gölgede bırakır. Bununla birlikte bir toplumsal roman olarak *Vanity Fair*, ahlâk dışı bir katılık olarak görülen cazibeye karşı muhalefetini devam ettirir.

Becky'nin ihmal edilmiş oğlu Rawdon'a yaptığı nadir ziyaretler, Apollonca tezahürün ışıltılı üslubudur. Muhteşem, ulaşılmaz ve "başka bir dünyaya ait" bir biçimde, mücevherler ve son moda giysiler içinde parıldar. Spenser'ın ormandaki Belphoebe'si gibi göz kamaştırıcıdır – Vergilius'un silâh kuşanmış Venüs'ünün Aeneas'a görünmesi gibi bir başka annelik tezahürü üzerine şekillenen bir bölüm. Ancak burada yaklaşımlar farklıdır. Thackeray dövünür: "Ah, sen zavallı küçük iyi kalpli oğlan! Kü-

çük çocukların dudaklarında ve yüreklerinde anne, Tanrı'nın adıdır; ve burada birisi var ki bir taşa tapınıyor!"[10] Kendisini keskin Apollonca konturlara göre yontan zalim Becky Sharp, bir meteor Paladyumu, bir tanrıça misali oğlunun üzerine iner. Becky'nin ahlâkî yanılgısı, onun en yalın ve gösterişsiz duygudan, sıradanlıktan kaçmasıdır. Toplumsal roman, Rönesans ve Romantik edebiyattan, esrarengiz bir biçimde aşkın kişiliğe gösterdiği dirençle farklılaşır. Apollonik ihtişam daima etiğe rağmen gerçekleşir. Benzer bir durum, Balzac'ın Opera'da Lucien'i aşağılayan züppe De Marsay karakterinde ya da bir davete yetişme telaşı içinde arabasına doğru koşarken ölmek üzere olan Swann'ın yanından geçip giden Guermantes Düşesinde karşımıza çıkar. Balzac'taki benzer bir sahneden esinlenmiş bu acımasız ve hayatî öneme sahip ân tam olarak *Remembrance of Things Past*'in ortalarında gerçekleşir.

Apollonca hükümran, manevî ergenlikte donup kalmış bir narsisisttir. Artemis ve Belphoebe'nin oğlan çocuğunu andıran bedenleri bundan dolayıdır. Apollonca mükemmellik ve değişmezlik, gelişmeyi esas alan kişilik modelini benimsemiş olan toplumsal romana yabancıdır. Gelişme taraftarlığı, otobiyografisinde bu fikri dramatize eden Rousseau'dan gelir. Toplumsal romanda kişilik evrimsel bir değişim yaşamak zorundadır, ancak bu değişim Dionysosca bir başkalaşım değildir. Enerji dolu Dionysosgil erdişi kendiliğinden değişim yaşar, çünkü onun olgunluk sürecinin bir doruğu yoktur. Toplumsal romanda kişiliğin değişimi, Rönesans dramasında kahramanı yıkan Kader çarkının beklenmedik dönüşlerinden farklı olarak, bayağı ve aşındırıcı aşağılamalarla gerçekleşebilir. Rönesans kişiliği içkindir. Benzer şekilde Romantik kişilik de esas ve mutlaktır, o, tanrıların yaktığı imgelem ateşidir. Bir Rönesans aristokratı, ailesinden kaçırılıp sefalet içinde büyütülmüş bir prens bile olsa, tatlı karakterinde, hoş tavır ve sözlerinde soyunun asaletini taşır. Toplumsal romanda ise bir aristokrat sadece toplumsal bir tiptir. Onun sahip olduğu, evrimsel, ancak doğuştan kazanmadığı bir fırsat üstünlüğüdür. O, eriyen bir buzul parçasının doruğa taşıdıktan sonra orada bıraktığı büyük bir kaya parçasına benzer.

Toplumsal roman ne kadar katışıksızsa erdişiye yaklaşımı da o kadar olumsuzdur. Virginia Woolf'ta olduğu gibi Romantik bilinç akımı ne kadar büyük olursa, hermafrodit personaların ortaya çıkışı da o kadar sık olur. Örneğin, Dickens'ın çok temel bazı meselelere yaklaşımı George Eliot'tan farklıdır. Onun toplumsal yapıları, kişinin kendine gösterdiği ilgiden topluma yönelmesi anlamında eğitici olmak yerine duyguları öldürücü, baskıcı ve karmaşıktır. Onun romanlarının kaynağı, sömürülen baca temizleyicisi çocuklar üzerine Blake'in yazmış olduğu muhalif şiirlerdir. Çocuk, Rousseau ve Wordsworth'teki gibi Dickens için de uygarlık tarafından yozlaştırılmamış ideal tiptir. Onun erdemli karakterleri çocukluğun

birleştirici niteliklerini muhafaza eder: Masumiyet, saflık ve yalınlık. Cinsellik öncesi çocuğa duyduğu saygı, onu tuhaf Bay Micawber gibi kirletilmemiş aklın kutsalkaçıkları olan, kimseye zararı dokunmayan bir ayrıksılığa sahip eril erdişilere açık hale getirir. Dickens'ın romanları didaktik ya da ahlâkî oyunlara ait unsurlar barındırır. Demek ki, alegoriye yüzünü dönmesiyle birlikte erdişi bir anda yok olur, tıpkı *A Christmas Carol*'daki cinsiyetsiz ya da cinsel bakımdan ikili olan üç hayalet gibi.

Tematik merkezi işgâl eden erdişilerle, Fransız romanında daha fazla karşılaşırız. Kahraman genellikle, Stendhal'ın *Kızıl ve Kara* (1830) ve *Parma Manastırı*'nda (1839) olduğu gibi yarı kadınsı *ingénu*dur (henüz masum olan ergen erkek, -*ç.n*). Kadınlar, Rousseau ve Goethe'nin kahramanlarına benzer biçimde yaşça daha büyük ya da daha üst sınıftandır. Stendhal'daki erdişilik, düş kırıklığına uğramaya hazır, yeniyetme bir uysallık ve toyluktur. Onun Julian Sorel'e yakıştırdığı hoş sözcükler Balzac'ın bir kızı andıran Eugéne de Rastignac'ından uyarlanmıştır. Bu süreklilik, okuyucunun Dekadan Geç Romantisizmin etkisini hissedebileceği Flaubert'in *Duygusal Eğitim* (1843–45 yıllarında tamamlanan) adlı eserinde belirgindir. Flaubert'in Frédérick Moreau'sunda mahrem bir eşcinsellik vardır, ama askerî üniforması içinde, Diana misali buyurgan bir kadına sapkınca bir ilgi duymaktadır. Frédérick'in genelevden kaçışının cinsel bir fiyaskoyla sonuçlanması, Flaubert'in tutsak yeniyetmelik olarak adlandırdığı erdişilik tanımını doğrular. Kurgu, kahramanın kadınlarla yaşadığı maceralarından, bir erkekle kurulan arkadaşlığın asli, ancak toplumsal anlamda ilkel bir biçimine doğru gelişerek döngüyü tamamlar.

Cinsel ikiliğin yaratıcı kavrayışın ve gücü gösterdiği Yüksek Romantisizmin ideal personası, Fransız romanının yeniyetme erdişisi değildir. Julien ve Frédérick duyarlılık sahibidir ama imgelem sahibi değildirler. Kalıcı hiçbir şey başaramazlar. Ne kendi ruhlarını, ne de doğa ve kültürün yüce gerçeklerini derinden kavrayabilirler. Bir kez daha toplumsal romanın yasaları hermafroditliği, zayıflık, yararsızlık ve gerçekleşmemiş potansiyelle temsil olunan sınırlamanın alanına gönderir. Çok sayıda kadın yazarın ağırlığının hissedildiği İngiliz toplumsal romanı, bir tip olarak yeniyetme erkekle çok az ilgilenirken, onun bir türlü uygun düşünce biçimini bulamayan kahramanına ve hayal kırıklıklarına karşı da aynı şekilde hoşgörüsüzdür. Stendhal ve Flaubert'in, talihsiz kahramanlarında kendilerini tasavvur etmesi, Byron'ın yüzünden sağlık fışkıran Don Juan'a duyduğu ironik düşkünlükte olduğu gibi hicivle zenginleşir.

Flaubert, en güzel romanının (1857) kadın kahramanı için "Madame Bovary, c'est moi!" (*madam Bovary benim*) demişti. Madam Bovary karakteri, yazarın ruhsal mücadelelerini ve cinsel çelişkilerini taşır. Baudelaire, "bir erkek olarak kalan bu tuhaf erdişi"de varlığını sürdüren "güçlü

bir erkeğin ruhu" nu hissetmiştir.[11] Annesiz Emma, Minerva'nın taslak resmini çizer (oto-portre mi?), erkeklere özgü aksesuarlar kuşanır, bir baloda erkek gibi giyinir. Gaston Bachelard'a göre, "Kadının erkek, erkeğin kadın tarafından edebi yaratımı, yakıp, kavuran yaratımlardır."[12] Madame Bovary, Flaubert'in ergen Romantik özlemlerini taşır. O, toplumsal romanın gerçekliği yanlış yorumlayanlar kategorisine dâhildir. Onun istediği hayatın ağır, uysal rutininin vecd ve duyarlılığın düş dünyasına boyun eğmesidir. Bu türde uzun süre dışarda bırakılamayan gerçeklik en nihayetinde kahramanın sonunu getirir. Tolstoy'un *Madame Bovary* versiyonu olan *Anna Karenina* (1873–76) kocasını aldatan güçlü bir kadınla toplumsal baskıyı karşı karşıya getirir. Emma'nın örtük erkeksiliği Anna'nın baloda giydiği gösterişten uzak siyah kadife elbisesinde ve kadınların "ona tutulma" ya da "gönüllerini kaptırma" eğiliminde varlığını sürdürür.[13] Toplum kazanırken, kadın kahramanlar kaybeder. Emma, Anna ve Vergilius'un Dido'sunun intiharları, yazarın yetişkin eril personasının, anne ve belleğin gölgesi olarak iç dünyasının büyüleyici dişi personasından adeta şeytan kovarcasına kopuşmasının bir ifadesidir.

Bütün bu cinsel ikilik ve sapkınlık temaları Emile Zola'nın *Nana*'sında (1880) bir araya gelir. Becky Sharp, Emma Woodhouse'ın küstah olanı ise, Nana da, Bovary ve Karenina'nın sapkın olanıdır. Cinsel yasadışılık zinadan fahişeliğe terfi etmiştir. Nana Paris sosyetesinin kraliçesidir. O, bir Venüs, bir Amazon, bir "erkek yiyen", "insan kafatasları" üzerine kurulup oturan bir canavardır. Nana, on dokuzuncu yüzyıl başında eserlere konu olan kadın kahramanların çelişkili hayatlarını yoğunlaştırır. Kendisine kıskanç, lezbiyen bir âşık edinirken, kızları baştan çıkarır ve "sıkıntısını gidermek amacıyla sefahat sahnelerini izlemek" üzere erkek kılığında genelevleri dolaşır. Zola, muhteşem erdişisini medeniyet düşmanı olarak tahayyül eder. O, "kayıtsızca, kardan beyaz butlarıyla Paris'i yozlaştırıp dağıtan bir doğa gücü, bir yıkım mayası"dır. Zola onun, "ahlâksızlığın ufkundan kente hükmettiğini" bilir.[14] *Nana* Baudelaire, Huysmans ve Moreau'dan dekadan öğeler taşımakla birlikte, bir toplumsal roman olarak toplumsal düzeni bu muazzam hermafroditin, diğer bir ifadeyle doğa ananın yüksek rahibesinin esaretinden kurtarır. St. Augustine gibi Zola da Ulu Anayı Bâbil Fahişesi olarak mahkûm eder. Roman, Nana'nın irinli yaralar içindeki iğrenç yüzünün – doğa kendi kusursuz yaratımını bozar – neredeyse jeolojik bir tahliliyle, bir ustalık gösterisine dönüşen Dekadan bir tasvirle son bulur.

Böylece, on dokuzuncu yüzyıl toplumunu bayağı ve konformist olarak tasvir eden Fransız romanında bile toplumsal bütün adına, erdişi her zaman terbiye edilir. *Nana* ve *Christabel*'deki vampir hükümranları kıyaslayalım. Zola'nın doymak bilmez femme fatale'ı, kendi uyandırdığı arketi-

pik güçlerce yok edilir. Oysa Coleridge'in Yüksek Romantik dönemin ürünü olan erdişisi, kötücül Geraldine'i şiirinden zarar görmemiş olarak çıkar. Aslında tamamlanmamış *Christabel*'den ayrılırken bile Geraldine güçlenmeye devam etmektedir. Baudelaire ve Huysmans'ın Geç Romantik vampirlerini de hiçbir şey durduramaz. Toplumsal roman, arketipik dişiye karşı olumsuzlayıcılığında epik ile aynı fikirdedir: Erdişilik tarihin kamusal yapılarını istikrarsızlaştırır.

Emily ve Charlotte Brontë kardeşlerin aynı yıl yayınlanan ilk romanları modası geçmiş Gotik üslubu yeniden canlandırdı. Romanların saplantılı, yontulmamış erkek kahramanları, vahşi bir gizem ve kasvet atmosferi vardır. Fakat bu iki roman farklı türlere aittir. Cinsiyetlerin yer değiştirdiği ânlara rağmen Charlotte'un *Jane Eyre*'i toplumun açıklık ilkelerinin egemen olduğu toplumsal bir romandır. Roman, toy bir kızın çocukluktan, evlilikle sonuçlanan olgunluk dönemine dek geçirdiği dünyevî gelişmeyi anlatır. Öte yandan Emily'nin *Uğultulu Tepeler*'i Yüksek Romantik bir eserdir ve enerjisini toplum dışından alır, cinselliği ve duyguları enseste dayanır, tekbencidir. Her iki Brontë eseri özdeşleşmenin sınırları anlamında dramatik olarak değişkenlik gösterir. Charlotte, kendisini ayrıcalıktan apaçık yoksun olan ama nihayet kazançlı çıkan bir kadın kahramanda yansıtırken, Emily vahşi kahramanına doğru cinsiyetin sınırının üzerinden atlayıp geçer.

Eleştirmenlerin *Uğultulu Tepeler* üzerinde anlaştıkları tek bir konu bile yoktur. Hikâye, uzaklaşan çerçeveler, resim içinde resimler, göreceliğin giderek kararan camı içinde kurulur. Brontë'nin şimdiden geçmişe sıçrayışları, romandaki sonraki gelişmeleri önceden haber verse de, kitabın belli bir düzenden yoksun olduğunu düşünen pek çok günümüz okuru için rahatsız edici ve kafa karıştırıcıdır. Diğer yandan *Jane Eyre* geleneksel kronolojik anlatıyı sürdürür. Emily Brontë'nin farklı bir biçimi tercih etmesinin psikolojik nedenleri olabilir mi?

Uğultulu Tepeler'in merkezî meselesi, Catherine Earnshaw ve "ancak yarı yarıya uygarlaşmış ateşliliği" ile haşin Heathcliff arasındaki tutkulu cazibedir.[15] Bu başarılı aşk hikâyesi, genel olarak izleyici kitlesinin kendisiyle bir bağ kurduğu cinsel etkide merak uyandıran boşluklar barındırır. Personaları ahlâk dışı enerjilerle dolduran yoğun duygular bir anda bastıran kargaşa bombardımanıdır. Pek az eleştirmenin roman hakkında dengeli bir görüş içine oturtabildiği muazzam bir zulüm, acımasızlık ve şiddet vurgusu vardır. Sadizm akademik insanseverliğe uygun düşmediğinden, çoğunluk konuyu bütünüyle görmezden gelmeyi tercih etmiştir.

Örneğin, Q. D. Leavis *Uğultulu Tepeler*'de şiddet dolu bir "Lear –

dünyası"nın varlığını kabul eder ama bunu "romancının sadizmi ya da sapkınlığına değil... Shakespearece niyetinden kaynaklandığını" söyleyerek önemsizleştirir.[16] David Cecil, Brontë'nin karakterlerinin "hiddet ve acımasızlığın doğanın canlılığını" ifade ettiğini düşünür: "İlkel bir dinin inananları gibi Toprak Tanrısının kışın getirdiği ölümle sertleşmesini; gizemli bir şekilde baharda yeniden canlanmasını gözleriz."[17] Doğa, romanın gerisinde durur ama o, bereket ya da dirilmenin değil, fırtınalı eril şiddetin ifadesi olan doğadır. Dorothy van Ghent, Catherine ve Heathcliff'in tutkularındaki "yıkım güdüsü" ve "aman vermez aşırılık"tan, hayvanî bir öfkeyle dolu fiiller, sıfatlar ve metaforlarla, dilin her yerine sinmiş aşırılıktan bahseder.[18] Virginia Woolf, "Aşk varsa da o kadınlar ve erkekler arasındaki aşk değildir", der.[19] Cecil, Catherine'in aşkını "cinsellikten yoksun", "gel-giti aya, çeliği mıknatısa yaklaştıran çekim kadar şehvetten yoksun" olarak tarif eder. Cecil'in "cinsellikten yoksun" sözü roman üzerine görüşlerde ısrarla sahiplenilse de, bu sözcüğün, eleştirmenlerin birbirlerini yanlış anlamalarına neden olan sayısız muhtemel anlamı vardır.

Catherine, kendisini şaşkınlıkla dinleyen kâhya Nelly Dean'e Heathcliff ile değil de Edgar'la evleneceğini, çünkü onunla Heathcliff'in birbirlerine çok benzediğini anlatır: "O, benden daha fazla ben... Nelly, *ben* Heathcliff'im."[20] Farklılıktan çok özdeşleşme duygusundan doğan böyle bir aşk, cinsiyet ötesidir. Heathcliff ile Catherine arasındaki benzerlikler söz gelişi değil kelimenin gerçek anlamındadır. Catherine de Heathcliff kadar acımasız ve kindardır. Hediye olarak bir kırbaç isteyen "çoşkun mizaçlı" erkeksi bir kız olan Catherine, durmadan insanlara saldırır ve çevresini kırıp döker. Catherine ve Heathcliff âni ve şiddetli duygu patlamaları yaşarlar. Her ikisi de öfke nöbetlerinde dişlerini gıcırdatır, kafalarını sert nesnelere vururlar. "Çılgın öfke" nöbetlerinden birinde Catherine dişleriyle bir yastığı parçalar, tüyler etrafa dağılırken ortaya çıkan görüntü bir tilkinin tavuğu sarsmasına benzer. Roman üzerine yapılmış en sempatik yorumlardan biri Emile Montégut'a ait olanıdır: "Denebilir ki o ve Catherine tek bir kişinden ibarettirler; birlikte ikiz cinsiyetli ve ikiz ruhlu melez bir canavar oluştururlar, biri canavarın eril ruhudur, öbürü dişil."[21] Metafor, Fransız dekadân Geç Romantisizme, ya da daha doğru bir ifadeyle Yüksek Romantisizme aittir. Claire Rosenfield'a göre, "Cathy ve Heathcliff'in kendileri yalnızca cinsiyetleri farklı olan eksiksiz bir eş-çiftdir."[22] Bu ilişki, Emily Brontë'nin eş-çiftlerinin Romantik birleşmesini anlatır.

Bir cinsel persona olarak Heathcliff, Byron ve özellikle de Byron'ın kız kardeşine duyduğu aşk yüzünden acı çeken Manfred'inin örneğine dayanarak yaratılmıştır. *Uğultulu Tepeler*'deki ensest teması uzun zaman önce fark edilmiş olsa da ancak üstünkörü tartışılmıştır. Catherine ve yetim Heathcliff çocukluklarında birbirlerine kardeş kadar yakındır. Hatta He-

athcliff'in Earnshaw'un gayri meşru oğlu, yani Catherine'in baba tarafından erkek kardeşi olma ihtimali vardır. Oysa eleştirmenler ensest temasını, Yüksek Romantik kaynaklarını göz ardı ederek ve rasyonelleştirerek geri planda tutmayı tercih etmişlerdir. Kimilerine göre Catherine ve Heathcliff açığa çıkmamış ensest tabu yüzünden evlenemezler. Şu âna kadar gördüğümüz gibi ensest, Romantik bilinç için öylesine vazgeçilmezdir ki bir kardeşin varlığından söz edilmediği durumda bile – Shelley'de olduğu gibi – kız ya da erkek olsun, bir kardeş *icât edilmek* zorundadır. Ensest, kaçınılması gereken bir tehlike değil, hayal gücünün kralımsı ihtişamıdır.

Catherine ve Heathcliff'in aşkı, kardeşçe ikizliklerince denetim altına alınmaz aksine alevlendirilir. Onların aşkına cinselliksiz denebilir, çünkü arzulanan cinsel ilişki değildir. Romantik birleşme, tine dair imgelerin kendini sevmede karşılığını bulan bütünleşmesidir. *Manfred*'te cinsel birleşme bir hata, gerçekleştiğinde kişiyi küçük düşüren bir eylemdir. Catherine'in öldüğü gün Heathcliff ile son görüşmelerini edebiyattaki en olağandışı anlardan biri yapan imkânsız birleşmeleri için verilen çılgınca mücadeledir. Vahşi, yırtıcı çırpınışlarla birbirlerine sarılırlar. Bu sahnede aşktan çok ritüel bir savaş vardır. H. J. Rose eski çağlarda gerçekleşen törenlerde, heyecanın uyanışını tılsımlı enerji ve güç yaratımıyla açıklar. Heathcliff ve Catherine, ritmik bir şekilde kendilerini aşk – nefret sarmalının yarattığı aşırı durumlara sokarken *Orestia*'nın erkek ve kız kardeşini andırırlar. Emily Brontë'nin uzun ve tüyler ürpertici sahnesinin ardında Shelley'nin, *Epipsychidion*'ın climax'inde kızkardeş – ruhuyla birleştiğini görür gibi oluyorum. Orada hayalî kardeşler birbirlerini dövüyor, yakıyor, suyun ve ateşin oluşturduğu mistik kargaşanın içinde kavruluyorlar. Shelley şiiri, tarih içinde geriye giden "doğum öncesi bir düş" olarak tanımlar. Oysa Apollonik *Epipsychidion* ilkel deneyimin kaba gerçeklerinden sapar. Yüksek Romantisizmin ensest sorunsalına son noktayı koyan Emily Brontë'dir. *Uğultulu Tepeler* ilksel ensest-alanının daemonizmini yeniden yaratır. Kitabın evrensel sadizmi bundan ötürüdür.

Uğultulu Tepeler'ın içinden çıkılmaz aile romansı, Romantik tarih ters çevirmeleri üzerine kuruludur. Eric Solomon'ın tespiti yerindedir: "Emily Brontë", hikâyenin bütününe "belirsiz ensest bir aura" yayar: "Heathcliff yitirdiği sevgilisinin görümcesiyle evlenirken, karısının oğlu erkek kardeşinin kızıyla, Cathy'nin kızı *Cathy'nin* erkek kardeşinin oğluyla evlenir."[23] Eleştirmenlerin çoğunluğu romandaki cinsel klostrofobinin yarattığı atmosferi, bir nesilden diğerine çok sayıda libidinal enerji değişimlerini gözden kaçırır. Enseste özgü içe kapanmanın etkisini arttıran, adların tekrarı ya da yankılarıdır: Heathcliff, Hindley, Hareton, Linton, genç ve geçkin Catherine ile genç ve geçkin Linton (ad ve soyad). C. P. Sanger'ın sıkça üretilen soy kütüğü şeması, (1926) *Uğultulu Tepeler*'de her dikkatli

okuyucunun fark edebileceği belirgin bir tanımlama olduğu kanısını örtük olarak taşıdığından yanlış yönlendirir. Ailenin taşıdığı kimlik Romantik edebiyatta gelip geçicidir. Hindley, Hareton, Linton: Adlar birbirlerini besler, birbirlerine akarlar ve çaresizce embriyonik hallerine geri çekilirler. *Uğultulu Tepeler*'da nesiller gelişmezler. Onlar karşı konulmaz bir biçimde kökenlerine geri çağrılırlar, çünkü Romantik cinsellik ve duygulanımında, gelecek, sadece geçmişin sisli bir yansımasıdır..

Uğultulu Tepeler'in en büyük başarılarından biri de, onun genetik olarak benzeş kimliklerin matriksini güçlü bir şekilde ortaya çıkarmasıdır. Yalnızca romanın kalbi psiko-cinsel bir akış içindedir. En belirgin çizilmiş karakterler anlatı düzleminin bekçileri olan pragmatist Nelly Dean ve ahmak Lockwood'tur. Bu türden bir temsile, Leonardo'nun *St. Anne'le birlikte Bâkire ve Çocuk*, Rossetti'nin *Bower Meadow* ve *Astarte Syriaca* adlı tabloları için kullandığım alegorik doygunluk adını veriyorum. Alegorik doygunluk, hayali uzamı, değerli bir taşın façetaları gibi üst üste binmiş farklı biçimlerde eş zamanlı olarak tezahür eden tek bir kimlikle ağzına kadar doldurmaktır. Alegorik doygunlukta egemen olan kişilik psikolojik uzam boyunca genişler. Heathcliff ve Catherine'in çabası, ayrılmış kimliklerini sado-mazoşistçe yok etmektir. Karşılıklı olarak birbirlerinde yok olmak için duydukları arzu, metinde diğer aile üyelerinin normal bir boyut kazanmasını engelleyen devasa bir ruh ve beden yaratır. Toplumsal roman sistematik bir biçimde karakterin farklılaşması üzerinden gelişir. Örneğin *Jane Eyre*'da hikâye ilerledikçe ya da geçmişte kalan bir giz açığa çıktıkça personalar giderek birbirinden farklılaşır. Oysa *Uğultulu Tepeler* tam tersi bir yönde ilerler. Romantik bir yapıt olarak, personaların ve olayların merkezcil bir baskıyla kendisine doğru gömüldükleri yerde, çekirdekte, kuşaklar arasındaki ayrımlar bile bulanıklaşır.

Heathcliff ile Catherine'in ensest ittifakı, beklenebileceği gibi, normal bir evlilikle rekabet edemez. *Uğultulu Tepeler*'in bir esmer, bir de açık tenli erkek kahramanı vardır. Fyre, bunun on dokuzuncu yüzyılda, Scott, Poe, Hawthorne ve Melville'in yapıtlarında gördüğümüz esmer ve açık tenli kadın kahramanlar motifinin alışılmadık bir "erkek uyarlaması" olduğu gözleminde bulunur.[24] Kadınsılık, yağız Heathcliff'in ürkek, sarışın rakibi Edgar Linton'a sinmiştir. Edgar "uysaldır", "yumuşak yüz hatlarına ve zarif bir endama" sahiptir.[25] Bir eş olarak Catherine baskın olandır; onun isteği kanundur. Heathcliff ve Catherine'in hermafrodit eş-çiftliği, böylece Edgar ve Catherine'in, cinsel rollerin tersine çevrildiği hermafrodit evliliğinin karşıtıdır.

Uğultulu Tepeler, Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra*'sının psikocinsel coğrafyasını takip eder. Lintonlar'ın mülkü Thrushcross Çiftliği toplumsal personaların saygın ve statik dünyası Sezar'ın Roma'sına ben-

zer. Kleopatra'nın Mısır'ını andıran Earnshawlar'un Uğultulu Tepeleriyse işlenmemiş doğal enerji ve denetlenemez başkalaşımın dünyasıdır. Romantik yükseltiler haşmetli, yüce ve aşırıdır. Çiftlik evi kapsanan, hükmedilen, işlenen doğadır, isabetli bir şekilde güzel ve yırtıcı olmayan bir kuş olan ardıçkuşuyla sembolleştirilir. Shakespeare'de iki karşıt dünya arasında tercih yapacak olan erkek kahramanken, Brontë'de kadın kahramandır. Thrushcross Çiftliği'nde kaldıktan sonra eve dönen Catherine, sokaklardaki cümbüşün ardından ağırbaşlı Octavia gibi davranan bir Kleopatra'dır: "Öyle ki deli dolu, başı açık, koşa koşa gelip kendini üzerimize atarak hepimizi nefesimiz tıkanıncaya kadar kucaklayıp saracak küçük bir çılgın yerine; Tüylü astor şapkasından kestane rengi bukleleri dökülen, üzerine uzun bir yün manto almış çok vakur bir genç kızın güzel, siyah bir midilliden indiğini gördük. Yürüyebilmek için mantosunun eteğini iki eliyle yukarıya kaldırmıştı." Onun bu ağırbaşlı yeni personası canlılığı yitirmek pahasına kazanılmıştır. Çiftliğin amblemi Heathcliff'in ifadesiyle "Linton'ların donuk mavi gözleridir."[26] Linton'lar, Shakespeare'in Sezarı gibi ruhsuz, yavan Apolloncalığı temsil eden sarışın gökyüzü tanrılarıdır. Onların gözleri donuktur, çünkü Heathcliff'in karanlık Dionysoscu doğasının gücüne gözlerini kapamıştır. Çiftlik, Tepelerdeki bitkileri uçuran ve dümdüz eden fırtınalara karşı korunaklıdır. "Sert rüzgârları ve çetin kuzey göğüyle" bu hiç de dostâne olmayan arazi, romandaki en can alıcı unsurdur. Uğultulu Tepeler'de kış yazı avcunun içine alır, onun üstesinden gelir. Brontë'nin, doğanın en fazla yaygara kopardığı durumda bile çoğunlukla bitmez tükenmez bir bereket kaynağı olduğu Yüksek Romantisizmden en önemli kopuşunu yaptığı yer burasıdır. Onun için doğa esas olarak kuvvettir, şefkat değil. Başka bir deyişle o, *annesiz bir doğa* yaratır.

Uğultulu Tepeler, Romantik kaynaklarını sistematik bir şekilde revizyondan geçirir. *Epipsychidion*'ının ikiz ruhlarının ensest buluşmasını düşünsellikten etkinliğe, tinsellikten maddiliğe taşır. Shelley'nin Emilia'sı bulutların arasındaki bir "Melek" ya da "Cennetin Kızı" olduğunu, Heathcliff'e olan aşkını "ölümsüz kayalar"la özdeşleştiren Catherine ise melekler tarafından cennetten kovulduğunu düşler. *Uğultulu Tepeler* içine doğanın kazındığı *Epipsychidion*'dır. Brontë'nin Byron'a yaklaşımı da benzerdir; ona, ya da daha çok onun muhteşem iradesiyle meşhur personasına doğada yeniden kök saldırmak. Heathcliff'te Byronculıktan doğal güce doğrudan bir geçiş vardır, çünkü Byron'ın şiirinde doğa lirik bir art alan olarak kapsamlı bir işlev görür. "Sivri, yamyam dişleri" ve "hain, âdi adamlara özgü ifadesiyle" Heathcliff insan olmanın sınırında durur. Kuşlar onu "bir odun parçası" zannederek yanına yuva yaparlar.[27] Brontë'nin en keskin düzeltisi Wordsworth'tür. Viktoryenlerin doğaya tapınmalarının en üst düzeye vardığı bir dönemde yazılmış olan *Uğultulu Tepeler*, Cole-

ridge tarzı gaddar evreni tasavvur eder. Brontë, Wordsworth'ün insan ve doğanın ahlâkî ortaklığının huzurlu ve görkemli tanıklığını, yeraltından gelen huzursuz kıpırdanmalarla inleyen düzyazı tarzında haşin bir od'a dönüştürür. Roman ilkel ses ve devinimin sado-mazoşist girdabı, anlatı düzlemine zekice yerleştirilmiş yabancılaştırıcı unsurlarca daha katlanılabilir ve anlaşılabilir kılınan Dionysosvari sparagmosun zorla koparılıp atılmasıdır.

Uğultulu Tepeler, her biri Wordsworth'ün iyicilliğine karşı Coleridgevari bir hakaret olan bir kitonyen dehşetler kataloğudur. Şiddet patlamalarıyla ve tüyler ürpertici ölüm ve işkence hayalleriyle doludur. Kırbaçlama, tokatlama, sopayla dövme, burma, sıkıştırma, tırmalama, saça asılma, deri yüzme, tekmeleme, çiğneme ve köpekleri asmaya tanık oluruz ya da bunların gerçekleştiğini duyarız. Hindley, atının Heathcliff'in beynini "tepip dağıttığını" hayal eder. Bir köpeğin ısırdığı Catherine, "kızgın bir sığırın boynuzları saplansa" bile ağlamayacaktır. Isabella "sanki cadılar ona kızgın iğneler batırıyormuşçasına" acı çığlıklar atar. Heathcliff "Joseph'i en yüksek damdan aşağı atmayı ve evin ön cephesini Hindley'nin kanıyla boyamayı" düşler. Bir kâse dolusu elma şurubunu Edgar'ın yüzüne fırlatır. Hindley, Nelly'nin dişleri arasına oyma bıçağını yerleştirir ve bıçağı gırtlağına dek itmekle tehdit eder. Nelly, Heathcliff'in "Hareton'ın kafasını merdivenlerde patlatacağından" korkar. Heathcliff, Edgar için "Onun kaburga kemiklerini kof fındıklar gibi ezeceğim!", der. Catherine, Edgar'ı artık sevmediğini söylediğinde Heathcliff, "Onun kalbini söküp, kanını içmeliydim!", "Acımıyorum!" diye bağırır. "Solucanlar ne kadar çok kıvranırsa, içimde onları ezme isteği o kadar kabarıyor." Isabella'ya göre Heathcliff "kızgın kerpetenle sinirleri çekip alacak" kadar beceriklidir. Heathcliff, onun kalbini gasp etmiş, "ölümüne ezmiş" ve sonra da ona geri fırlatmıştır. Isabella'e fırlattığı bıçak boğazını keser. Hindley'nin cansız bedenini fark eden Heathcliff, "Kırbaçlamak ve derisini yüzmek bile onu uyandırama"yacağı için hayıflanır. Örnekleri uzatabiliriz. Catherine ile birlikte okuyucu da şöyle diyecektir: "Binlerce demirci çekici kafamı dövüyor!"[28]

Sadistçe konuşma hüneri sadece Heathcliff'e has değildir, karakterlerin hepsinde görülür. Hattâ cana yakın Nelly Dean bile bu ilkel dili konuşmaktadır. Romanın sadist retoriği, hiç şüphesiz öfkeden çıldırmış Kleopatra'dan lânet okumayı öğrenmiş olan Brontë'nin kendisine aittir. Zaman zaman gaddarlığı fark etmek güçleşir. Catherine ateşli hummaya yakalanmış hasta yatağındayken Bayan Linton ona bakmak üzere Uğultulu Tepeler'e gelir ve nekahat dönemini geçirmek üzere onu Trushcross Çiftliği'ne götürmekte ısrar eder. Nelly hatırlar: "Ama zavallı kadıncağızın bu nezaketinden pişmanlık duyması için nedeni vardı; o ve kocası ateşli hummaya yakalanmış ve birkaç gün arayla ölmüşlerdi."[29] Yaşlı Lintonlar'ın

âniden ortadan kayboluşlarına hayran olurken kahkahalarla gülmekten kendimi alamam. Ölümleri öyle çabuk olur ki, Coleridge'in güverteye yıkılan denizcileri gibi neredeyse yere düştüklerinde çıkardıkları sesi bile duyabiliriz. Catherine'in, tıpkı Aktium'dan yüzgeri eden Cleopatra gibi, bir dalga gibi düşüncesizce her şeyi yıkıp geçen kendine gömülmüşlüğünü fark etmemiz amaçlanmıştır. Bununla birlikte iki ölüm, Catherine ve Heathcliff'in toplumu kirleten ve çürüten, bir çeşit kitonyen ufunet yayan ölüme yazgılı ilişkilerini anlatır. Bu, *Uğultulu Tepeler*'deki en küstah biçimiyle anti-Wordsworthvari ânlardan biridir. Lintonlar'ın cömertliği, konukseverliği ve insancıl duyguları, Emily Brontë'nin tahripkâr doğasından sert bir yanıt alır. Burada pusuya yatarak, eğlence olsun diye karakterlerini kimsenin göremeyeceği bir yükseklikten avlayan yazarın kendisidir. O, "işini uzaktan gören", "uzağı vuran" Avcı Artemis'dir.

Zalimliğin en az belirgininden en açığına: Lockwood'un Catherine'in hayaletini gördüğü o korkunç düş. İlginçtir, bu bölüm bugüne kadar pek az tartışılmıştır. Yine de bu bölüm doğrudan Bronte'nin ilk esininden gelen psikolojik anlamda romanın en önemli bileşenidir. Uğultulu Tepeler'de küflenmiş kitapların arasında kendini kaybeden Lockwood, bir süre sonra uykuya dalar. Cama çarpan bir ağaç dalının sesiyle uyanır:

> "Ne olursa olsun buna bir son vermeliyim" diye mırıldanıp camı kırdım ve o sırnaşık dalı yakalamak için kolumu pencereden uzattım: Dal yerine parmaklarım buz gibi olmuş küçük bir elin parmaklarını kavradı.
>
> Bir kâbusun dehşeti üzerime çullandı; kolumu geri çekmeye çalıştım ama el ona sarılmıştı ve son derece kederli bir ses "Bırakın içeri gireyim, bırakın gireyim" diye hıçkırdı.
>
> Bir yandan kolumu kurtarmaya çalışırken "Kimsiniz?" diye sordum.
>
> "Catherine Linton." diye cevapladı. (Aklıma ne diye Linton geldi bilmem. Oysa Linton yerine belki yirmi kez *Earnshaw*'u okumuştum). Eve geldim! Kırlarda yolumu azıtmıştım."
>
> O konuşurken belli belirsiz pencereden içeri bakan bir çocuk yüzü görür gibi oldum. Korku beni zalimleştirdi. Bu yaratığın elinden kolumu çekerek kurtarmaya çalışmanın boşuna olduğunu anlayarak bileğini kırık cama bastırıp, akan kan çarşafları kırmızıya boyayana kadar sürttüm. O hâlâ "Bırakın gireyim", diyerek yalvarıyordu, korkudan deliye dönmüş, inatla koluma yapışmıştı.
>
> Nihayet "Nasıl yapabilirim!" dedim. "Eğer seni içeri almamı istiyorsan önce beni bırak."
>
> Parmakları gevşedi. Elimi delikten içeri çekip, kitapları çabucak bir piramit gibi pencerenin önüne yığdım ve o içler acısı yakarışları duymamak için kulaklarımı tıkadım.
>
> Bir çeyrek saat kadar öylece bekledim gibi geldi, ama tekrar kulak kabartır kabartmaz, o yürek burkan inlemeyi yeniden işittim.

"Git!" diye bağırdım. "Yirmi yıl yalvarsan da seni içeri almam."

"Zaten yirmi yıl oldu, " diye inledi ses, "Yirmi yıl, yirmi yıldır başıboş geziyorum!"[30]

Kırık cama sürtülen bilek, edebiyattaki en dehşet verici imgelerdendir, çünkü burada söz konusu olan bir çocuğa eziyet edilmesidir. Coleridge ve Byron'ı takip eden Emily Brontë Wordsworthvari karmaşayı yatıştırır. Sıradan bir adam olan Lockwood'u bu kanlı pagan manzaranın içine çeken Brontë, sadizmin sonradan öğrenilmediğini göstermek ister. Düş kuranın ilkel kendini koruma güdüsü, usule uygun davranışlar ve toplumun görenekleriyle dayatılan maskeyi parçalar. Normalde bir hanımın elini nazikçe tutup öpecek olan bir adam şimdi o eli kesiyordur. Konuk Lockwood, doğaya doğru çıktığı yolculukta kendisini, tutku yerine barbarlıkla dolu karanlığın daemonik kalbinde buluverir. Sahnenin düş-mantığı muhteşemdir. Örnekleyelim, vahşi Catherine'i doğa yutmuştur, bu yüzden hayaletin kolu köknar ağacının dalıdır; kendisini yok ettiği içinse Dante'nin intiharlar ormanındaki konuşan ağaçtır ve Lockwood'un bileği keskin cama sürtmesi onun *bir dalı budamasıdır*.

Catherine niçin bir çocuk şeklinde görünür de, evlilik soyadı Linton'ı kullanır? Mark Kinkead-Weeks'in belirttiği gibi, "Cathy ve Heathcliff biçimlendikleri çocukluğun tezgâhında değişmeden kalmışlardır."[31] Daha önce de belirttiğim gibi ensest, tarih içinde doğaya doğru bir gerileyiştir. Zaman geriye akar. Duygusal yönden gelişmemiş olan Catherine'in hayaleti ergenlik öncesi bir biçim alır ve pencerede asılı kalmış hali çocukluk ile yetişkinlik arasındaki sınırı temsil eder. "Pencereden içeri bakan bir çocuk yüzü": Lockwood, müreffeh Thrushcross Çiftliğinde Linton'ların penceresinden göründüğü kadarıyla Catherine'in Heatcliff ile mükemmel birleşmeye ulaştığı son ânını ebediyen yeniden yaşamasını izler, bundan sonra Catherine o dünyada gözden kaybolur ve sonsuza dek değişmiş olarak geri döner. Kızına da Catherine Linton adı verilmiştir. Bu yüzden, doğum sırasında ölen büyük Catherine, Poe'nun vampirimsi Morella'sı gibi öz çocuğunun kimliğini gasp etmektedir.

Hayalet neden içeri girmek ister? Kurnaz Emily Brontë Viktoryen okuyucunun, Blake ve Dickinson'a özgü duyarlılığı yansıttığını düşündüğü bu bölümü yanlış anlayacağını öngörmüştür. Hayalet başını sokacak bir yuvanın arayışı içinde olan sefil bir yetim olmalıdır. Oysa *Uğultulu Tepeler*'deki sadistçe tutkular insani duyguların verdiği iç huzuru altüst eder. Lockwood hayaletin ne istediğini çağdaş okuyucudan çok daha iyi anlamıştır. Sonrasında Heathcliff'e "Eğer bu küçük şeytan pencereden içeri girebilmiş olsaydı beni boğazlayacaktı," diyecektir.[32] Arkaik, dinsel ritüel ölmüş kişinin avare dolaşan hayaletini teskin eder. Atalara tapınma

aslında ataları avutma, onları bir anlamda "savuşturmak"tır. Hayaletin içeri girmek istemesinin nedeni canlının kanını içmektir. Catherine'in hayaletinin Lockwood'un kolunu yakalaması kendisini yaşama döndürmek içindir. Hayaletin gösterdiği yaşta olduğunu varsaydığımız hırçın Catherine Earnshaw hiçbir zaman savunmasız ve acınacak durumda bir çocuk olmamıştır. Bundan dolayı hayaletin kendisine, Christabel'in şatosuna girebilmek için kapının eşiğinde bayılma numarası yapan vampir Geraldine gibi *dalavereci bir persona* seçtiğini söylemek zorundayız. Brontë'nin, kana bulanmış çarşaflarıyla ilksel düş sahnesi Coleridgevari bir ayartma provasıdır. Doğayla evlilik bir kez daha tecavüz ve bekâretin kaybedilmesiyle sonuçlanır. Burada bizler de en az Lockwood kadar tecavüze uğramış, masumiyetimizi yitirmişizdir. Brontë, Wordsworth'ün her bir savını daemonik cinsellik ve şiddete dönüştürür. Bunların tümü hayaletin doğaüstü bir ziyaret yerine bir düş olması durumunda bile geçerlidir, çünkü Ligeiavari kendisini, Catherine Lockwood'un düş yaşamında irade zoruyla gerçekleştirerek onun zihnini ele geçirir. Lockwood'un onu engellemek üzere yığdığı kitaplar rasyonelliğin önündeki engellerdir. Öyle bile olsa Emily Bronte'nin kısacık yaşamında olduğu gibi *Uğultulu Tepeler*'de hüküm süren daemonik kehanettir.

Romantisizmde eril olanın her zaman kısıtlanmış ya da sakatlanmış olduğunu görmüştük. *Uğultulu Tepeler*'de bu ilke yeni ve şaşırtıcı gerekçeler bulur. Heathcliff ile Edgar arasındaki farklılık, sokak ağzıyla söyleyecek olursak gerçek bir erkek ile bir muhallebi çocuğu arasındaki farktır. Oysa daha adından başlayarak bir doğa kuvveti olan Heathcliff, tuhaf bir biçimde kısırdır. Edgar'ın kızkardeşiyle olan evliliği güçlü bir döl vermez. Aksine Lintonlar'ın zayıf kanı baskın çıkar ve ortaya çıkan sonuç "soluk benizli, narin yapılı, efemine", kırılgan ve hastalık derecesinde "bir delikanlıdan çok bir kız"a benzer. Heathcliff oğlunu hor görür ve aşağılar: "Tıpkı anasının oğlu! Benim payım nerede zırlayan tavuk?"[33] Heathcliff'in güçlü enerjisinin akmasının önünde bir engel vardır: Onun *sütü bozuktur*. Onun gücü heteroseksüel nesil yerine eş-çiftine dönük ensest bir tutkuya akmaktadır. Sado-mazoşizm iki tarafı da kesen bir bıçaktır; saldırganlık bir içeri bir dışarı yönelir. Byron ve Elvis Presley gibi Heathcliff de içten içe kendini örselemenin acısını çeker. Görünüşü ve ünü tam tersini söylese de cinsel persona olarak Heathcliff geleneksel anlamda erkeksi değildir. Romantisizmin bir diğer yasası, onun kendini tasavvur etmenin bir biçimi olmasıdır. Her Romantik yapıt, sanatçının doğa ve zihinle yerini daha önce olmadığı gibi tespit edebileceği belirsiz, varlığı kuşkulu bir persona tarafından düzenlenmiştir. Popüler hassasiyet Emily Brontë'yi, yazarın fante-

zilerini süsleyen karanlık Byronvari kahramana hayran Catherine Earnshaw'la ilişkilendirebilirdi. Çoğu eleştirmenin bu tür düşlere kendini kaptırmamasının nedeni kısmen bugün için eski olan Yeni Eleştirinin metin merkezli mutlakçılığıdır. Oysa *Uğultulu Tepeler*'le ilgili biyografik sorular sorma konusundaki isteksizlik, bizi bugün yaşadığımız çoğu ahlâkî ve cinsel meselenin çözümlenmeden kalmasına neden olan bir çıkmaza götürür.

Benim kuramım şu: Heathcliff, Romantisizmin en büyük hermafrodit cinsel personalarından biridir, Emily Brontë'nin özümsenmiş Byron olarak düş-temsilidir. Brontë kardeşlerin Gotik romanları birbirlerini keser, çünkü Charlotte hikâyesinde kendi cinsiyetini muhafaza ederken, Coleridge'in *Christabel*'inde gerçekleştiği biçimiyle Emily kendisininkinden feragat eder. Çoğu yorumlar geleneksel olanı geliştirirken, mantık dışı bir tez Heathcliff'in Haworth Parsonage'da altı kardeşin içinde tek erkek olan Branwell Brontë'den esinlendiğini savunur. Walter L. Reed'in iddiasına göre, "Branwell ve Heathcliff karakteri arasındaki bağlantı apaçıktır."[34] Oysa bu görüş baştan itibaren hatalıdır. Cinsel personalar bağlamında Branwell, tamamen etkin, hiddetli ve otoriter Heathcliff'in anti-tezidir. Fiziksel olarak gelişmemiş, keyfine düşkün, afyon bağımlığı yüzünden ölen Branwell, tipik örnekleri Coleridge'in yaşantısında ve Poe'nun Usher'ında bulabileceğimiz hayalci, kararsız ve yoz erkekler kategorisine dâhildir.

Branwell, *Uğultulu Tepeler*'in kökenine dair tartışmaları fazlasıyla saptıran bir işlev görür. Oysa Emily Brontë'nin kendisi, ki bu konuda gereğinden fazla kanıt bulunabilir, muhteşem erkek kahramanını yaratabilmek için gereken erkeksiliğe bütünüyle sahiptir. Charlotte Brontë ölmüş kardeşini "bir erkekten daha güçlü, bir çocuktan daha yalın" olarak tanımlar. Onun "zihnini besleyen, kahramanın kanını tutuşturan gizil bir gücü ve ateşi" vardır: "Yüce gönüllü, ama içten ve şaşırtıcı mizacı; dediği dedik bir yapısı vardır."[35] Başka bir yerde Charlotte "onun güçlü ve aykırı karakterinin kaba bir yanı" olduğundan bahseder. Branwell'ın boyu zar zor bir buçuk metreyi bulurken, Emily, babasından sonra ailenin en uzun boylu üyesiydi. Haworth ahalisine göre Emily "bir kızdan çok bir erkek çocuğu" gibiydi. "Kırlarda paldır küldür yürürken, köpeklerini ıslıkla çağırırken ya da bir sıçrayışta atladığında başına buyruk bir erkek çocuğundan farksızdı." Emily'nin anılarında "erkeksi" tekrarlanan bir sözcüktür. Aile lakapları "Binbaşı"idi. Brüksel'li bir profesör olan Monseieur Héger Emily için "O erkek olmalıymış" demiştir. Charlotte, George Eliot'ın sevgilisi için "Lewes'in yüzü beni neredeyse ağlatacak, o kadar çok Emily'nin yüzüne benziyor ki", dediği bilinmektedir. Oysa George Henry Lewes "İngiltere'nin en çirkin adamı" olarak tanınır. Virginia Moore,

Emily ve Heathcliff arasında bir bağlantı olduğunu iddia eden aşırı duygusal, kurmaca biyografisinde (1936) aile arasında oynadıkları Gondol oyununda kızkardeşi Anne'in kendisi için kadın rolleri seçerken, Emily'nin "erkeklerle özdeşleştiğinden" bahseder.[36]

Emily Dickinson'ın durumunda da olduğu gibi Romantik dehaya sahip kadının paradoksuyla karşı karşıyayız. Batılı erkek personanın haddinden fazla kısıtı olduğunu düşünen Romantik erkek şair, kadınca açıklığın Delphik güçlerini kavramak adına kendisini hermafroditleştirir. Oysa doğuştan cinsel yönden avantajlı olan kadın sanatçı egemenlik alanını diğer yöne, yani eril olana doğru genişletmek zorundadır. Kadın sanatçının devasalığı kendisini erkeksileştirir. *Uğultulu Tepeler* ve Rosa Bonheur'un, kadının içselliğini katı yabanıl bir dinamizmin kabardığı bir manzarada yok eden *Horse Fair* (1853–55) adlı tablosunu örnek gösterebilirim. Heathcliff'in sahip olduğu, *Horse Fair*'deki tartışmalı kaslı yapıdır. Charlotte Brontë Heathcliff'i, cinsiyetler arası şiddetli geçişkenliğe duyduğu arzudan dolayı suçlarken onu "devasa" olarak tanımlar. *Uğultulu Tepeler*'e gönderme yapan iki büyük kadın yazarın "devasa" sözcüğüne bakışı birbirinden farklıdır. Emily Dickinson "devasa Emily Brontë"yi selamlarken, Virginia Woolf Bronte'nin "roman boyunca hissedilen devasa hırsından" bahseder.[37] Devasalık, evrensel güce talip olmak adına haddini aşmaktır. Devasalık, cinsiyetin hakir gören tiranlığına kafa tutan kadının kendini heyecanlandıran stratejisidir.

Heathcliff'in döl vermedeki yetersizliği transseksüel kökenine ihanet eder. O, bir erkeğin enerjisine sahip, fakat iktidarından yoksun bir kadındır. Byronvari kahramanının mutlak iktidarını yadsıyan Emily Brontë, Lord Byron'ın ayartıcı maskesi aracılığıyla gördüğünü ve onun Romantik hermafroditliğini fark ettiğini gösterir. Bir sanatçı önsezisi: Goethe ve Balzac Byron'ı yarı kadınsı Euphorion ve erdişilerin babası biseksüel Lord Dudley olarak betimler. Yine de G. Wilson Knight'ın çağdaş çalışmaları yayınlanıncaya kadar Byron maçoluktaki uluslararası ününü korumuştur.

Emily Brontë'nin Byron olarak oto-portresi, cinsel metatez olarak adlandırdığım ilkeyi, sanatsal anlamda cinsiyet değişimini açıklayan bir örnektir. Byron'ın koro çocuğu John Edleston'ı Thyrza, Proust'un Alfred Agostinelli'yi Albertine ve Virginia Woolf'un Victoria Sackville-West'i Orlando'ya dönüştürmeleri diğer örneklerdir. Cinsel metatezi eşcinsel skandal kaygısına indirgemek bayağı bir yaklaşım olacaktır. Gereğinden fazla tinsel tasarruf işbaşındadır. Cinsel yer değiştirme, metafiziksel bir gelişme, zihinde süregelen erotik duyum yoluyla kimliğin genişlemesi demektir. Gerçek yaşamın esası, özgün ve yaratıcı bir dile tercüme edilmiş cinsel bir sözcük gibidir. Coleridge'in *Christabel*'inde olduğu gibi *Uğultulu Tepeler*'de işleyen cinsel yer değiştirme ilkesi karizmatik öteki yeri-

ne benliğe yönelir. Bunun nedeni, kadın ya da erkek olsun sanatçının özünü canlandırmak ve aynı zamanda toplumun elinden aldığı kimliğini ölümsüzleştirmektir. Sackville-West cinsel yer değiştirmenin her iki biçiminde de yer alır. Romanı *Challenge*'ta (1924) o, erkek kılığında Paris caddelerini sevgilisi Violet Trefusis ile arşınladığını varsaydığı personayla aynı kişi olan kahraman Julian Davenant'tır.

Uğultulu Tepeler üslup açısından iki bölüme ayrılır. John Berryman "Kitaptan hatırladığınız yalnızca birinci bölümüdür" diye belirtir. V. S. Pritchett son bölümün "karmaşa hissi uyandırdığından" bahseder.[38] Romanın, inanılmaz ölçüde yoğunluğunu yitirdiği, *Christabel* ve *Orlando*'da olduğu gibi psiko-ikonasizmi nedeniyle etkisini kaybettiği görüşündeyim. Her üç yapıtta da baskın olan, anlatı düzlemini kalabalıklaştıran ve diğer personaları gölgede bırakan bir karakterin yaratmış olduğu "cazibe"dir. *Orlando*'nun kurgusal enerjisini yaratan Victoria Sackville-West'i bir erkek olarak tasavvur eden Woolf'tur. Romanın ortalarında Orlando bir kadına dönüştüğünde, yani Vita yalnızca kendisi olduğunda yaşam kitabın sayfalarından akıp gider. Günlüğünden bildiğimiz kadarıyla esin perisinin onu hummalı bir esrimenin içine çekmesinden hemen sonra Woolf *Orlando*'ya ilgisini yitirir ve onu bitirebilmek için "gönülsüzce" bir uğraş verir.[39] İşin doğrusu, metin parlak bir tasarı olarak zamanda yolculuk eden hermafroditin, İngiliz yazınının her bir evresini kendisinde somutlaştırması düşüncesini gerçekleştirmekte yetersiz kalmıştır. *Orlando*'nun Woolf'un kitapları içinde en zekice yazılmışı olabilecekken en sıkıcısı olması, onun elini kolunu bağlayan erkek egemen entelektüel tarihe duyduğu küçümsemeye bağlanabilir.

Hermafroditik çekimsel dizin, *Uğultulu Tepeler* ve *Orlando*'nun ikinci kısımlarının zayıf kalmasına neden olur. Goethe'nin *Wilhelm Meister*'ında iki yerde benzer bir durum oluşur: Amazon toplumsal bir kimlik edindiğinde bütün ihtişamı söner; Mignon erkek kılığından soyununca gücünü yitirir ve ölür. *Uğultulu Tepeler* Heathcliff'in arketipik gücünün azalmasıyla çöküşe geçer. Naturalist bir karakter, taşralı bir toprak sahibi ve zorba bir aile babasına dönüşür. Cazibesinin yarattığı auradan, yazarın özdeşleşmesinin esrarengiz titreşimlerinden geriye bir şey kalmaz. Emily Brontë bizi terk etmiştir. Bir görev duygusuyla tasarladığı işi sonlandırsa da bu, Leonardo'nun savaş konulu fresklerinin üzerini boyayan Vasari'nin durumundan pek farklı değildir. *Uğultulu Tepeler* toplumsal romanın tekdüzeliğine eriştiğinde göz alıcı Romantik irrasyonelliğini yitirmiştir.

Kapsam ve üslupta gerçekleşen bu âni düşüşün nedeni ne olabilir? Emily Brontë'nin Hetahcliff'te gerçekleştirdiği cinsel metatezi ensest ikizler temasından bağımsız düşünemeyiz. Heathcliff erotik kutupsallaş-

manın bir ucunda tasavvur edilir. Eğer Brontë romana bir erkek olarak dâhil olsaydı, onun yok olan Catherine için duyguları eşcinsel bir içerik taşırdı. Moore, Emily'nin üç ay evden uzaklaşıp, kızların okuduğu bir okulda yaşadıktan sonra eve döndüğünde ihanet ve intikam dolu aşk şiirleri yazmasının önemine işaret eder. Ona göre toplumdan yalıtılmış Viktoryen bir kurumda âşık olunacak kişinin genç bir kız olması dışında başka bir alternatif olamaz. Brontë'nin birçok liriğinde melek misali, ipeksi uzun saçlarıyla geceleri görünen dişi ruhlardan çokça söz eden ince bir lezbiyen erotizmi buluyorum. Pürüzsüzlük ve yumuşaklık, büyülenmişçesine bir seyir, sessiz, tedirgin edici bir yakınlık betimlemeleri çokça yinelenir.[40] Christina Rossetti'nin kız kardeşe duyulan şehvet ve bir dolu müstehcen tehlikelerle kuşatılmış tuhaf düşsel şiiri *Goblin Market*'ı (1862) gibi, Brontë'nin şiiri de ateşli de olsa bekâretini kaybetmemiş modernite öncesi cinsel bir durumu yansıtır. Hayal gücü kuvvetli rahibeler yüzlerce yıl bu yüksek mevkide yaşamlarını sürdürmüştür. Emily Brontë'nin aradığı orgazm değil, geleceği görebilmektir, hayalet misali libidinal enerjinin tüten buharı.

Uğultulu Tepeler'in enerjisindeki düşüş gerçek anlamıyla Catherine'in ölümüyle gerçekleşir. *Christabel*'de olduğu gibi ikinci bölümün temposunu hızlandıran birinci bölümdeki erotik bağıntının bir ânı olarak yeniden canlandırılışıdır. Romanın böylesi bir etkiyle başlaması hiç şüphesiz Catherine'in, korku içindeki Lockwood'tan önce bir hayalet olarak karşımıza çıkmasıdır. Bu görüntü bir hışımla pencereyi açtıktan sonra karanlığın içinde hıçkıra hıçkıra ağlayan Heathcliff'ten kendisini esirger. Heathcliff Brontë ise, Catherine kendisinden ebediyen ayrılmış bir kadındır. Kızlar okulundaki heyecanın esrarengiz esin kaynağı görece olarak önemsizleşir. O kişi diğerinin gölgesinden başka bir şey değildir. Aile romansı erotik hayatlarımızı biçimlendirse de, bir Romantik için o sanatsal bir yazgıdır. Howarth halkı Emily ile Anne'in herkesin içinde sarmaş dolaş dolaştıklarını, "birbirinden ayrılmaz can yoldaşları, ikizler" gibi olduklarını söylemiştir. Oysa kilit noktada duran kardeş Maria'dır. David Daiches "yirmi yıldır avare dolaşıyorum"diyerek yakınan hayaletin kim olduğunu sorar: "Anneleri öldüğünde sekiz yaşında olan ve en küçük erkek kardeş ile kız kardeşlerini yetiştirme sorumluluğunu üstlendiğinden erken büyümek zorunda kalan, Emily bu bölümü yazmadan yirmi yıl önce ölmüş olan Brontë kardeşlerin en büyükleri Maria olabilir mi? Kendisini kardeşlerine adamış, yirmi yaşında hayata veda eden bu kızkardeşin hatırasının hem Emily hem de Charlotte Brontë'nin peşini bırakmadığını biliyoruz."[41] Branwell geceleri Maria'nın pencerenin dışından gelen hıçkırıklarını duyduğunu iddia etmiştir. Bu durumun Branwell'i, sesi duymak için çılgınca yanıp tutuşan, ama duyamayan Heathcliff'in değil de ahmak Lockwo-

od'un yerine koyduğunun altını çiziyorum. Bu nedenle erotik anlamda bir dönüşüm yaşamış Catherine'in Maria'dan bir şeyler aldığına inanıyorum.

Uğultulu Tepeler'de Maria, Emily'nin eril poetik dehasına Romantik ensestvari kızkardeş-ruh olarak nüfuz eder. Byron'ın yaşamı ve yapıtları yeniden yaratılır. Onun üvey kızkardeşine duyduğu ensest ve yaşadığı eşcinsel ilişkiler Brontë'nin gizli lezbiyen ensestine karışır. Ve *Manfred*, ölmüş kızkardeşi için dünyadan elini eteğini çekip, bir başına onun yasını tutan yarı deli, Catherine-Maria için acıyla debelenen Emily-Heathcliff'te yeniden üretilir. Kızkardeşin hayaletinin ortaya çıkışı hem *Manfred* hem de *Uğultulu Tepeler*'de tüyler ürperticidir. Brontë Manfred'in ağzında kızkardeşinin kanı olduğunu sandığı bardağı yeniden tasavvur eder. Catherine'nin bileğinin sürtüldüğü kırık pencere camı *bardağın kanlı kenarı* değilse nedir? Her iki korkunç imge de sembolik cinsel yaralanmanın bir belirtisidir. Maria, Emily'nin kurban edilmeyi bekleyen Esin perisidir. Esin perisi ya da *anima*, tinin bastırılmış ya da yansıtılmış dişi yarısı *dışardan gelen kadındır*. Haşin, beklenmedik ve sert Emily Brontë kadının doğurganlığıyla ilişkilendirildiğinde erkeksidir. Yitirilen, lezbiyen âşık ya da gözyaşı dökülen kızkardeş olsun, pencereyi tıklatan hayalet bilincin kapılarını zorlayan, bellekten silinmeyen bir anıdır. Lockwood hayaletin kendisini boğazlayacağından korkar ("Sfinks"in köken anlamı). O halde hayalet, Coleridge-Christabel'i gece ziyaret edip onun dudaklarını mühürleyen lezbiyen Geraldine gibi bir vampir-ruhtur. Aşk ve korku, arzu ve düşmanlık: Cinsel yer değiştirme, Brontë'nin kendi kendini iyileştiren pagan büyüsüdür.

Emily Brontë, her biri diğerinin yansısı olan üç kadın tarafından terk edilmenin acısını yaşamıştır. İlki Emily üç yaşındayken ölen annesidir. Diğeri Emily yedi yaşındayken ölen Maria ve sonuncusu büyük olasılıkla fettan yeniyetme Bayan X, Emily'nin değişmeyen duygusal yoksunluk haritasından da çıkarabileceğimiz, soğukkanlı bir adamdır. Howarth Parsonage'ta yaşanan aile romansı ritüelleşmiş, karşılıklı cinsiyet değişimine göre tasarlanmıştır. Wordsworth ve Woolf'tan farklı olarak Emily Brontë, annenin ölümüne telafiye hazır Kibele mitinin yaratıcı doğal süreciyle karşılık vermemiştir. Tam tersine o, Heathcliff gibi kendini cinsiyetsizleştirme yoluyla bedeninden arındırdığı doğurganlığa duyduğu yabancılaşma içinde Wordsworth'teki anneliği doğadan koparır. Diğer bir deyişle *Uğultulu Tepeler*'in annesiz doğası *benlikten sapma*'dır. Roman, içinde tanrıçanın olmadığı bir doğa kültünü geçerli sayar. Frazer, Kibele'nin baş rahibinin tanrıçaya sunar gibi "kollarından kan akıttığından", sonrasında ona eşlik eden rahiplerin "sağa sola salladıkları başları ve dalgalanan saçlarıyla" dönüp durduklarından, "kendilerinden geçmiş bir heyecan dalgası içinde, acı hissetmeden fışkıran kanlarıyla sunağı ve kutsal ağacı yıkamak

üzere" kırık çömlek parçaları ve bıçaklarla kendilerini doğradıklarından söz eder.[42] Bu sahne, hayaletin bileğinin kesilmesi (çömlek kırığı misali) ve Heathcliff'in kafasını vurduğu "ağaç kabuğuna sıçrayan kanı" hatırlatır.[43] Catherine ve Heathcliff, annesiz fırtınalı doğasıyla pagan kültünün kendini yaralayan rahipleridir.

Bu hoyrat dünya görüşünün formüle etmekte etkisiz, zayıf iradeli Branwell Brontë'nin bir payının bulunduğunu varsaymak safdilliği bile aşar. Bu dünya görüşü Emily Brontë'nin inatçı, kısmen erkeksi imgeleminin bir ürünüdür. Branwell'in Haworth aile romansındaki yeri pek de hayranlık uyandıracak türden değildir. Çocukların içinde şımarık ve eciş bücüş olanıydı. O ve Emily arasında, bağımlılık ilişkisinin başat olduğu ikizler arasında oluşan bir bağdan söz edilebilirse bu, aynı gen bankasında bir hesaptan diğerine yasadışı yollardan kaynak aktarmaya benzer bir şekilde kızkardeşin erkek kardeşin erkekliğini çalmış olabileceği kanısını oluşturur. Bronwell'in cenazesinde soğuk algınlığına yakalanan Emily istirahat etmeyi ve tıbbî müdahaleyi reddetmiş ve bir suçluluk ve gönül borcu âyininin son safhasını icra eder gibi kısa bir süre sonra ölmüştür. Kendi gayrî ahlâkî amaçları uğruna erkek kardeşinin cinsiyetini gasp etmesi pahasına üstün bir yaratıcılığa imza attığının farkında mıydı? Onun davranışı, Catherine'in ölümünden sonra yeme içmeyi reddederek onunla birleşmeyi arzulayan Heathcliff'in tutumuyla benzerlik gösterir. Onun perhizini kendine atfeden Emily Bronte yıkılmaz kahramanıyla bütünleşir. Ölmeden önceki son günleri bedene duyduğu düşmanlıkla doludur. *Symposium*'da olduğu gibi *Epipsychidion*'da da aşkın hummalı savaşı ilksel bütünleşme arayışından başka bir şey değildir. Yerden yere vuran kucak açışıyla *Uğultulu Tepeler*'in psiko-draması daha sapkındır: Cinsiyetin esası olarak beden, Emily Bronte'de eşcinsel bir eğilimi yansıtan imgelem ve güçlü duygulara bir sövgüdür. Romanın sado-mazoşizminin parçaladığı, gizleyen bir peçe işlevi gören bu bedendir.

Uğultulu Tepeler'deki biçimsel yeniliklerin Bronte'nin kimliği yerinden etmesinden kaynaklandığı görüşündeyim. Sınırları belli iki anlatıcı arasındaki uzlaşma ve zaman ve bakış açısındaki kaymalar, gerçek ve kurgusal benliğin arasına giren katmanlardır. Bronte'nin *Uğultulu Tepeler*'den benliği apaçık bir biçimde uzaklaştırması, onun bu terk edişteki merkezcilliğini, cinsiyetten benliği kovmasıyla gerçekleşen Heathcliff'teki kendi yansımasını perdeler. Kendisine cinsel bir kimlik yakıştıran ilk kişi Rousseau ise, cinsel kimliğini farklı bir uzama ve zamana yerleştiren ilk kişi de Bronte'dir. Bu usta anlatıyı oluşturan, Bronte'nin ilgisizce kendisine verdiği önemdir. Sabırsızlık ve kavrayış yoksunluğuyla Heathcliff'i değerlendiren Nelly Dean ve Lockwood'un temsil ettiği toplumsal normdur. Bu kıt akıllı gözlemciler Bronte'nin erişkinlerin ölçüsüy-

le değerlendirdikleri kendilik bilincini ve onun yansıtılmış personasını sergilerler. O, içinde aynı anda hem var olduğu hem yok olduğu hermafrodit kahramanıyla çift yönlü bir ilişki içindedir. Uğultulu Tepeler okuyucuyu şu soruları sormaya kışkırtır: "Bay Heathcliff bir erkek midir? Eğer öyleyse çılgın mıdır? Eğer değilse bir şeytan mıdır? Bir hortlak mı yoksa bir vampir midir?" Bu parçalı düşüncelerin cinsel anlamda ürkütücü bir akkorluğu vardır: "Kendimi türdeşlerimin arasında gibi hissetmiyorum." "O yalancı bir iblis, bir canavar, insan değil!" "O sadece yarı insan – daha fazlası değil."[44] Bu hiç de âdil olmayan hakaretlerin ışığında etkilendiğimiz Heathcliff bir *canavardır*, bir erkek değil, kahraman kılığına girmiş bir kadındır.

Romantik eş-çiftiyle bütünleşen Emily Bronte, *Uğultulu Tepeler*'in basıldığını ve pek ilgi çekmediğini gördükten bir yıl sonra öldü. Sanat yeterli değildi. Romantik öncülleri gibi Bronte de bir toplumbilimci değil, kendi kendisine göndermede bulunan tek bir yapıtın, muhteşem bir şiirin yazarıdır. Tam anlamıyla gerçekleşmiş hermafroditik içsel eylemi yüzünden *Uğultulu Tepeler*'in devamı gelemezdi. Aşırılığıyla yazarının kariyerini bitirmiş olabilirdi. Romanın içsel çöküşü Bronte'nin kendi hayatındaki çöküştür. Heathcliff/Catherine'in anıtsallığı romanın ikinci kısmında, seslerin çok uzaktan işitildiği ince ve soluk bir ışıkta giderek azalır. Romantisizm, Viktoryenliğe, Emily Bronte'nin içinde yaşamayı reddettiği hoş ve düzenli şimdiki zamana teslim olmaktadır. Yüksek Romantisizmin sınırlarını genişletip, onu yeniden yorumlayan Bronte, yaratıcı gücünün doruğunda genç ölmeyi seçtiğinde Byron, Shelley ve Keats'i izler.

18
Romantik Gölgeler
Swinburne ve Pater

Romantisizmin paganizmi, Swinborne'un şiirinde bütünüyle açıklaşır. Wordsworth'e karşı Coleridge'i desteklemek üzere Fransız Dekadansını kullanan Swinborne, İngiliz Geç Romantisizmini yaratır. Sade, Gautier ve Baudelaire hayranı Swinburne, İngiliz edebiyatına on sekizinci yüzyıldan sonra yitirdiği cinsel açık sözlülüğünü tekrar kazandırır. Fakat İngiliz edebiyatı üzerinde muazzam etkisine rağmen resmî müfredattan fiilen silinmiştir. Victoria dönemi şiiri hakkındaki derslerde bile onun en vahşi ve bana göre en önemli şiirlerini dışarıda bırakma eğilimi hâkimdir. Elbette Amerikan okullarında okutulan Fransız edebiyatı derslerinde Baudelaire de sansüre tâbi tutulur. Bunun nedeni genel kabul gören bir Dekadan sanat teorisinin yokluğudur - bu boşluğu ben doldurmaya çalışıyorum. Wilde'ın düşüşünden sonra Swinborne'a karşı başlayan isyan, T. S. Elliot'un *Çorak Ülke*'deki düzensizlikte uygunsuzca gösterdiği klasik gelenekten modernist çekilmenin bir parçasıdır. Swinburne, Batı kültürünün büyük sürekliliğini, pagan antikite ile muhteşem Holywood arasındaki pervasız birleşmeyi gösterir. Swinburne'ün pagan cinsel personaları olan Dolores ve Faustine, Dekadan sinemasallığın parlak yansımalarıdır. Onun sesi aracılığıyla, sansasyonel kadın süperstar zamana ve mekâna hükmeder.

Swinburne Dekadandır ama estet değil. Dağınık ve düzensiz biri olarak büyük ya da küçük sanatlardan hiçbirinde zevk sahibi değildi. İlk İngiliz estet, Swinburne'ün skandal yaratan *Poems and Ballads*'ı (1866) yayımlandıktan bir yıl sonra yazın hayatına başlayan Walter Pater idi. Swinburne, iki şekilde Pater'ın yolunu hazırladı. Öncelikle Swinburne'ün şiiri, ahlâkın Dekadanca askıya alınması ve Baudelaire'in vecd halindeki uğursuz bir mırıltıya dönüştürdüğü o parlak vurgusuz akışı yaratan Fransız doğrusallığı ile İngiliz sözdiziminin Saksonca katılığını dağıtır. İkinci olarak, Swinburne'ün Geç Romantik imge dağarcığı Shelley'i yoz bir klasisizimde daemonikleştirir. Başka bir ifadeyle Swinburne, Shelley'i yozlaştırmak için Coleridge'i kullanır. Swinburne'ün paganizmi Helenistik ve yeni-ilkel bir içeriğin taşıyıcısıdır. Onun paganizmi, Shelley'nin Apollonik Atinalılar'dan devraldığı ışıltılı idealizm değildir. Daha önce söylediğim gibi, Fransız Geç Romantisizmi, ön açıcı bir çabayla görselden cin-

sel alana aktardığı algısal ilişkiler nedeniyle kendisine çok şey borçlu olduğumuz Gautier'den başlayarak taptığı objets d'art zemininde biçimlenmiştir. İngiliz Dekadansı *objet*lere kadınsı erkek personanın bilinçli bir söylem türü olan *stilden* daha az ilgi gösterir.

Swinburne, Baudelaire'in Dekadan vampirlerini Sade'in şiddetli doğasına yerleştirir. Swinburne'ün dünyası doğal güçle kaynaşır, çünkü İngiliz yüksek kültürü, anakara Avrupa'sının doğayı küçümsemesini anlayacak yetenekte değildir. Coleridge, Emily Brontë ve Swinburne'de gördüğümüz kalıba uygun olarak, İngiliz sanatçısı olumsuz ve yıkıcı olarak tanımladığında bile kendisini doğaya açar. Swinburne'ün şiiri Viktoryen toplumu tahrip eder, ataerkinin ortasına anaerkini yerleştirir. Swinborne, bir kadın monarşisi taraftarıdır. Yayımlanan ilk kitabının başlığı, cinsellikle hiyerarşiyi cüretkârca harmanlayan *The Queen-Mother* [Ana-Kraliçe] (1861) idi. Swinburne kadim ana-dinlerini yeniden yaratarak, Coleridge'in *Christabel*'de yapmış olduğu gibi, Hıristiyanlığı bir kenara atar. Artık toprak tapıncına yeni bir dinsel tören ve ibadetler bütünü atfedilmiştir. Böylece Swinburne'ün tuhaf tılsımlı üslubu oluştuğu andan itibaren parodileşir. Pek çok İngiliz'in hayranlık duyduğu bu üslubu, ben de, Swinburne'de sanatın âyinsel kökenlerinin canlandırılıp onarıldığını iddia ederek savunacağım. Swinburne'ün şiiri, paganizmin bir aylaklık ve boş zaman geçirme biçimi değil, gerçekte olduğu gibi, cinsellik ve doğanın tehlikeli daemonizmini dizginleyen katı bir âyinsel sınırlandırma kodu olduğunu gösterir.

İnce, uzun ve yılansı görünümlü *Dolores*, Swinburne'ün şiirinin tapınçsal karakterini ve kadın gücüne doğru manyetik yönelimini gözler önüne serer. Şiir şöyle başlar: "Bir saatliğine yumuşayan katı gözleri/ Mücevherler gibi gizleyen soğuk gözkapakları/ Ağır ak kollar bacaklar/ Ve zehirli çiçeğe benzer bir kızıl ağız." Soğuk, katı mücevher gözler: Dolores, Baudelaire'in mineral ve sürüngen vampiridir. O, Gautier'nin *Kleopatra ile Bir Gece*'de icât ettiği parçalayıcı/atomize edici üslupta yani Dekadan katalogda âyinsel bir şekilde tasavvur edilir. Erotik nesne parçalarına ayrılır. Dolores'in "ağır beyaz kolları-bacakları" kırık bir heykelmişcesine, sürrealist bir tarzda gözleri ve kızıl ağzı arasında yüzmektedir. Ölü bir kentte, kertenkelelerin ve zehirli gelinciklerin istilâ ettiği devrik sütunlar ormanındayız. Girişteki bu donuk ışıltılı imgeler dizisi Shelley'nin *Epipsychidion*'ını çağrıştırır: Şairin saldırgan bakışı nesnenin çözülmesi ve algılayanın duygusal anlamda uzaklaşmasıyla sonuçlanır.

"Ah, mistik ve kasvetli Dolores, / Izdırap Hanımımız bizim": Bu kâfirce hitap her dörtlük sonunda tekrarlanır. Dolores'in biçimsel bakımdan Baudelaire'in "Litanies of Satan"ından esinlediği kuşku götürmez. Swinburne de Baudelaire gibi cennetten çok cehenneme ilgi duysa da, çok da-

ha radikal bir amacın peşindedir. Kadir-i mutlak bir tanrıçayı uyandırmakla kendisini Hıristiyan dünyasından bütünüyle uzaklaştırır. Aubrey Beardsley'nin Swinburne çağrışımlı *Saint Rose of Lima*'sında olduğu gibi Dolores, cinselliği henüz terk etmemiş eski çağlardaki öncülleriyle buluşmak üzere geçmişe gönderdiği Bâkire Meryemi daemonikleştirir. Amerikan Katolikliğini etnik köklerinden küstahça arındırmadan önceki inceliklerinden biri, akşam duası ve karşılıklı okunan Kutsanmış Ana duasıydı. Loş kilisede rahip her bir dizeyi okuduğunda cemaat mırıldandığı şu dizeyle karşılık verirdi: "Bizim için dua et," kasvetli görkemin gümbürdeyen nakaratı. Hipnotize edici bu gece âyininde İtalyan Katolikliğinin toprağın altından gelen pagan sesi duyulabilir. *Dolores* sistematik bir biçimde kutsal nitelendirmeleri tersyüz ederken, Baudelaire'in Deccal (Anti-Christ) Şeytan'ı gibi bir anti-Meryem yaratır. Dolores, Bâbil Fahişesidir: "Ey tüm erkeklerin yaşadığı bahçe, / Ey, fildişinden değil, cehennemden cennete çıkan / Ellerce yapılmış kule, / Ey, bataklığın gizemli gülü." Orta Çağın Meryem'i, bu duvarla çevrilmiş girilmez bahçe, bir kent genelevinin yağmalanmış çardağı haline gelir. Dolores, mağrur bir kule, cennetin kapısını yerle bir etmek üzere ilksel çamurun içinden yükselen kendi kendini inşa etmiş bir anıtsal yapıdır.

Baudelaire'de olduğu gibi Swinburne'de de cinsellik haz değil, işkencedir. Hıristiyan Madonna bir Mater Dolorosa'dır, çünkü kurban oğlu için acı çekmektedir. Oysa Swinburne'ün "öfkeli ve keyfi yerinde" Dolores'i acı çektiği için değil, erkek kurbanlarına acı çektirdiği için "Izdırapların Hanımı"dır. O "kahini, vaizi ve şairi" Marquis de Sade olan "İşkencelerin Kadınıdır." Tanrının aracısı uysal ve merhametli Meryem karşı koyamaz, vahşi hayvanların dünyasının Ulu Anasında kaybolur. Dolores "benim bacım, eşim ve anamdır." Swinburne, onu Apolloncadan kitonyene döndürerek ve ensest-romansa anneyi katarak Shelley'i reviyona uğratır. Ensest bir üçlü ya da anaerkine özgü üçlü bir grubu temsil eden Swinburne'ün Ulu Anası artık bereketli değildir. "Görkemli ve kısır Dolores, ürün vermeyen", "canavarsı ve meyvesiz şeylerden" hoşlanır. Swinburne'ün Dolores'i, Sade'ın ölümcül doğa anası ve Baudelaire'in taştan putları gibi, tekbenci duyusallığıyla algıları kendi kendilerine geri çevirerek doğurganlığı engeller.

Dolores, ölçekçe Baudelaire'in vampir şiirlerinden daha geniştir. Dolores, zaman aşırıdır: O, tarihi kirleten ebedî bir kötülük ve düzensizlik ilkesidir. Tarihselin üzerindeki gücü, Swinburne'ün Roma'dan miras aldığı akıl ve emperyalizmin sentezini dayatışı yüzünden Viktoryen kültüre duyduğu garezden gelir. Şiirin son yarısı, kültürün geç evrelerinin gözde izleği olan cinsel sinkretizm içinde parlak bir denemedir. Swinburne, Dolores'i, eski çağ vekayinamelerindeki erkek ve kadın hükümdarlar ve tanrı-

larla özdeşleştirir. O, insanoğlunu cezalandıran öfkeli bir Yehova, bahçesini canlı canlı yakılmış Hıristiyanlardan oluşan meşalelerle aydınlatan bir Neron'dur. O, Kibele, Astarte, Cotytto, Afrodit ve Venüs'tür. Dolores, Frazer'ın belirttiği gibi "Onun sembolleri ve ona yakıştırılan sıfatlar öyle çoktur ki, hiyerogliflerde ona 'çok adlı', 'binlerce adı olan' ve Yunan kitabelerinde 'sayısız adı olan' diye hitap edilirdi."[1] diye anlattığı İsis'e benzer. Swinburne'ün binlerce adlı Dolores'i eril tarihi ayaklarının altında çiğneyen daemonik Kozmik Kadındır. Onun metamorfik kimliği dili ve eylemi kirleterek mekâna, zihne ve söze merhametsizce sızar.

Faustine karşılıklı okunan bir başka karanlık duadır. Swinburne, *Poems and Ballads*'ı savunmak üzere *Faustine*'de "tek bir ruhun göçü, tesadüf sayesinde ilk büründüğü şekilden itibaren pek çok çağlar ve biçimler boyunca asla iyiye değil bütün kötülüklere mahkûm kılınmış olabilir, ama her zaman aynı tip bedensel güzellik içinde görünecektir." diyecektir.[2] Hiç ölmeyecek bir vampir olan Faustine'in şiiri uykusuz bir saplantıyı içerir. O, "her hafta alçalan ve değişen bir krallığın kraliçesidir." "Parlak, ağır kaşları," "ak ışıltısı ve parlaklığı" vardır. "Tanrıyla şeytanın zar attığı" günden bu yana şarap ve zehir, süt ve kan onun dudaklarında birbirine karışmıştır. Onun sevdiği, erkeklerin öldüğü oyunlardır: "Sanki öldürülen adamın kanı ve nefesi / Faustine'e yeni bir can verdi." Roma'nın geç dönemlerinde eğlenir: "Toprağın kanı emdiği yerde / Her yanda kokmuş yağ kuyuları kaynar / Sirk sıçrar, fokurdar ve feryat eder / Her şey Faustine'in çevresinde döner."

Faustine, ölü erkeklerin kemikleriyle zar atan kader tanrıçası Fortuna'dır. Swinburne'ün okyanus anasının eski bir değişkesi olduğundan, akışa ve değişime hükmeder. O, bütün Dekadan orta sayfa resimlerinde merkezî kadın karakterlerin olduğu gibi, bir peri değil, bir kral naibesi, orta yaşta olgun bir Belle Dame Sans Merci'dir. Alnı bir yağmur bulutu gibi ağır, her şeyi bilmekten dolayı şişkindir. Damarlarında zehir dolaşır. Onun hükümdarlığında, aşk ve ölüm doymak bilmeyen açılmış ağızlardır. Faustine, doğanın rahmi ve mezarı, cinsellik mücadelesinin verildiği alandır. "Ağlar kargıları yakalar, kargılar ağı deler": Anneler, oğullar ve âşıklar gladyatörler gibi dövüşürler, birbirine uymayan cinsel organları, parçalara ayırmanın ve tutsak etmenin araçlarıdır. *Faustine*, Swinburne tarzı *Kızıl Ölümün Maskesi*'dir: Erkeğin hayatı, aldığı her nefeste her gözeneğinden sızarak havaya karışır. Toprak, kıyımın kuma kazdığı bir çukurdur, doymak bilmez her şeye kadir anneyi döllemek üzere insan kanıyla beslenir. Dolores gibi Faustine de bir diğer Neron, sırf keyfi öyle istediği için insanların yaşamlarını alt üst eden bezgin Yazgıdır. Ana Kraliçe'nin beş çayı olarak öğleden sonra ölüm.

Her dörtlüğün kapanış sözcüğü olan Faustine adı, uğursuz bir nakarat

halinde kırk bir kez tekrarlanır. Swinburne'ün konuşanı bir Geç Romantik tutsak bilinçtir. Şiir, düşüncenin sonu gelmez çemberler halinde tek bir cinsel odak noktasının etrafında döndüğünü gösterir. Her bir dörtlük dekadansın, çöküşün ya da "yıkımın" paradigmasıdır. Dizeler, ancak amacına asla ulaşamayan Sisyphos gibi bitkinlik içinde tekrar düşmek üzere ayağa kalkar. Dil, üstlenilen ve tekrar tekrar atıverilen bir yüktür. Her şey zorunlu ve mekanik bir şekilde, her şeyin esası olan dişi bir merkeze geri dönmektedir. Faustine, dişi özün aklın hareketini engelleyen kütlesi olduğu içindir ki her bir dörtlük geri dönülmez bir *nostos*, hedefi ev olan zorunlu bir yürüyüştür. Carroll'ın Alice'inin yılmadan defalarca bahçeden geçmeye çalışmasının nedeni, yalnızca patikanın sarsılmasını ve kendisini eve doğru savurmasını sağlamak içindir. Faustine'de bizi kapıda karşılayan, dev gibi bir hayalettir. Mario Praz, Swinburne'ün kadınlarını şöyle anlatır: "Onların çok sayıda idolü vardır – aslında *ειδlλου*, gerçek insandan çok aklın hayaleti."[3] *Faustine*'de zihin de, anne maddenin, bütün hayatın kendisinden çıktığı çamurlu bataklığın hayvanî inadıyla boyun eğdirilen ve buharlaştırılan bir hayalettir.

Faustine, Swinburne'ün şiirlerinin en şarkısal olanıdır; bu yüzden de en açık şekilde en âyinselidir. Dizeler kısa, ölçü haşin ve huzursuzdur. *Faustine*, Swinburne'ün sıkça yerilen, kötü şöhretli aliterasyonlarına üslupsal bir gerekçe sağlar. Bunların en ünlüsü *Dolores*'tendir: Erdemin zambakları ve bitkinlikleri / Fesatlığın coşkuları ve gülleri için." Swinburne'ün aliterasyonları, kendisinden kadınsı gücün engin dünyasını inşa ettiği tekrar-saplantısını dramatize eder. Ürkütücü ve tekinsiz bir şiir olan *Faustine*'de şiir, dinsel bir âyindeki köklerine geri döner. Edebiyatta ilkel deneyimin bu kadar yoğun bir taklidini sağlayan pek az şey vardır. *Faustine*'in az çok derme çatma anlatım tarzına şöyle bir bakan modern okuyucular bu dediğime inanmakta zorluk çekebilir, ama hele bir şiiri yüksek sesle okuyun. Faustine'in kırk bir kez tekrarlanan gümbürtülü geri dönüşleri kelimenin tam anlamıyla dayanılmazdır. Poe'nun Ligeia'sı bile sadece bir kez geri gelir!

Swinburne'ün vampirleri, kendilerini böylesi sapkınlıklara hazırlayacak bir Balzac ya da Gautier'si olmayan İngiliz okuyucuya daha da tiksinç görünecek Baudelaire'in Jeanne Duval'ının pervasız lezbiyenliğinin mirasçısıdır. Kadınların çoklu cinselliği tarihi dolduran çoğul kimliklerinden gelir. Dolores'in cinsel müphemliğinin Yunanlara özgü gölgesinde lezbiyen serüvenler yaşar. "Sapphovari şarkının serseri soluğu" Faustine'in içinde eserek "kaynayan ateşli kanı"nı harekete geçirir. Onun aradığı "cinsiyetsiz ya da iki cinsliliğin kökünün kısır büyümesi", "aşkın meyvesinden yoksun öpüşlerdir." O, "Menteşelerin sabitlediği bir nesne, / Sağlam altından hassas çarkları olan / Bir aşk-makinesi"dir. Cinsellikle

dolu Faustine, kendisi aracılığıyla doğanın kendi kendisini tahrip ettiği Baudelaireci kısırlığı nedeniyle lezbiyenliğe meyleder. Swinburne, Sapphoculuğu inorganik, ölü-sevici, çürümüş organik maddeden bir gübre yığınına dönüştürür. Aşk makinesi Faustine, Shelley'nin Hermafroditi gibi on dokuzuncu yüzyılın üretilmiş nesnesi olan bir başka erdişidir. *Faustine*'in zorbaca mekanik ölçüsü bu anlamda biçimin içeriğe verdiği bir yanıttır. Şiirin kendisi de robota benzer dişi bir despotun idaresindeki bir makineden başka bir şey değildir. Faustine, Faust, Mefisto ve Homongolostur, içsel daemonik etkileşimlerle çalışan duygusuz bir kemik öğütücüdür.

Dolores ve *Faustine* hiyerarşik dişi otoritenin devasa yansımalarıdır. Swinburne'ün az sayıda ölümlü erkeğinin bize gösterdiği duyusal anlamda kuşatılmış edilgenlikten ibarettir. Cinsiyetin tersyüz edilmesine tipik bir örnek *Dolores*'ten: "Dudakları gülüş ve şehvet / Göğsümden beslenen kıvrım kıvrım yılanlar, / Sonradan hatırlayabileyim diye sertçe ısırır, / Ve senin bastırdığın yerden bastırır yeni dudaklar." Korkunç bir Maniyerist bir metaforla Dolores'in zalimce gülen dudakları ve kıvrılmış yılanlar, Dekadan bir yarılmayla yüzden bağımsızlaşmıştır. Yılan dudaklar erkeğin göğsüne saldırır. Swinburne, güçlü Dolores'in fallikçe doğurduğu engerek yılanlarını emziren, kötü yazgılı Kleopatra'dır (başka bir şiirin teması). Bölüm Keats'in, "Akıl ya da zekânın kimliği emdiği göğüs ucu" olarak tanımladığı yürek üzerine görüşünün sapkınca daemonikleştirimidir. Swinburne, emziren erkek erdişi Teiresias'a dönüşmüştür. O, Ulu Ananın terk ettiği doğurganlık güçlerini sahiplenir. Oysa onun emzirdiği, süt yerine kan emen bir vampirdir. Erkeğin göğüsleri arketipik bir lânet gibi ebediyen kurudur. Erkek, İlham veren değildir. Swinburne, göğüsleri Amazon ve onun köpekleri tarafından parçalanan Kleist'ın Akhilleus'una öykünür. Kurban, unutuluşta kaybolabilmek adına Dolores'i kendisini istismar etmesi için yüreklendirir. Cinsel acı, düşünsel acıyı uzaklaştıran bir âyindir. Bilinç, yalnızca arzulayan bir sülüktür. Swinburne, tarihsel bir yolculukla hem Hıristiyan suçluluk duygusundan hem Romantik öz-bilinçlilikten kaçınır ve ilksel sahibeye teslim olur.

Swinburne'ün Tannhäuser destanının bir versiyonu olan *Laus Veneris*'te ("Venüs'e Övgü") cinsel âlem, erkeğin zincirler içinde yattığı bir kadın alanıdır. Tannhäuser, Venüs'ün hem doğa ananın bahçesi, hem de her kadının genital rahim-dünyası olan çardağındaki tutsaktır. Erkekler çoktur ve gözden çıkarılabilirler: "Kanları yağmur gibi zamanın köklerinden süzülür: / Onları saçıp dağıtır ve yeniden toplar, / Dokuyup büyütür sinir ve kemikle / Acının nicesinden zevki çoğaltır." Kahraman boynundaki yarayı, "boğazını sıkan elleri ve kafasına batan saçları" fark eder. Medusamsı Venüs'ün yılan gibi tıslayan saçları vardır. Âşıklarının kanıyla mevsimleri

sular. Ejderhanın dişlerini toprağa eken Kadmus gibi o da kurbanlarının cansız bedenlerini toprağa diker ve kanlı canlı erkek ürünler devşirir. Fatalar ya da Homeros'un kadın büyücüleri gibi gebe kadın, bedenini gizemli dokuma tezgâhında dokur. Adonis'i "etten ve kandan" zincirlerle bağladıktan sonra "damarlarına" ayırır. Spenser'ın erkek çocuğuna benzer yarı tanrısı, Blake'in *Düşünsel* Yolcu'sunda sadist annenin cinsel yaşama mahkûm etmek üzere parçalarına ayırdığı tutsak insanlığa dönüşür. Swinburne'ün sıkça kullandığı "bölmek" sözcüğü, yaşamın yalnızca ölümün birleştirebildiği, birbiriyle çatışan karşıtlıklarına işaret eder. Bloom, "Daemoniğin" bölmek ya da ayırmak anlamına gelen Yunanca *daiein* sözcüğünden türediğine dikkat çeker.[4] Bu yüzden, Swinburne'ün daemonik kadınca güç âlemi, erkeğin bölünmesine, cennetle cehennemin kara evliliğine dayanır.

Laus Veneris dörtlükler boyunca aşağılayıcı cinsel baskıyı tasvir eder. Ahlâkî karanlığın içindeki erkek, bebeklerinkine benzer (Milton'ın "kör ağızlarını" erotikleştiren) "kör dudaklarıyla" cinsel bir kapana doğru hareket eder. Poe'nun *Maelström'a Düşüş* hikâyesindeki denizcinin başına geldiği gibi sarsılan kadınca bir matriks tarafından yutulur. Swinburne, şiirinde kullanmak üzere dikkatli bir şekilde, klasik femme fatales hakkındaki tüm ikonografiyi bir araya toplar. Tehlikeli personalarını her türden biyolojik silâhla donatır. Venüs cinsel bir saldırgandır: "Evet, beni ele geçirdi, ve ağzı / benimkini yardı, ruhun bedeni yardığı gibi." Bu dişi şeytan, yaratan, anne, gelin ve Esin perisidir. "Cesaretim yok ona dokunmaya, ne de öpmeye, / Dudaklarımı teslim etmeye aleve." Şair, Blakevari aşk korkusuyla kendinden geçmiş bâkire, Semele ise Venüstür, doğaüstü ateşin kavurduğu altın bir puttur. Küfür, kutsaldır.

Swinburne, *Atalanta in Calydon* adlı nazım oyunuyla üne kavuştu. Ondan bir yıl önce yayımlanmış olan *Poems and Ballads* hepsi erdişilerden oluşan bir cinsel personalar kadrosuna imzasını atar. Amazon koşucu Atalanta'da, bir öç alıcı kadir-i mutlak anne (Althaea) bir de kendisinde eylemin erotik edilgenlik içinde eridiği oğlu (Meleander) vardır. Meleager, kadınsı gücün sınırları arasında biçilir. *Atalanta in Calydon*'ın erkeğin gerildiği çarmıh biçiminde bir kalıbı vardır. İrade çöküştedir. Yunan kahraman, artık Sfenks'i yenemez.

Atalanta in Calydon şahane bir arketipik imgelemle kaynayarak akar. Aşk, fırtına ve çatışmadır. Mevsimler mevsimleri yutar. Toprak okyanusa dönüşür. Çok az kişileştirme vardır: Herkes aynı Swinburnece dilde konuşur. Karakteri şekillendiren, cinsel personaların yaşadığı çatışmalar ve karşıtlıklardır. Oyun Dekadan bir aile romansıdır. *Atalanta in Calydon* ki-

tonyen önseziyi Yunan'a özgü görsel estetikle birleştirir. Oyunun anlatımı ve yarattığı duygu, Amerikan üniversitelerinde baş tacı edilen Fitzgerald'ın Homeros çevirilerinden çok daha Yunan'a özgüdür. Swinburne, Melegear efsanesinden Aeskhilos'u yeniden yazmak üzere yararlanır: *Atalanta in Calydon*, ikiz kızkardeşinin yerini alan Apollon'uyla Geç Romantik anlamda yeniden sahnelenen *Orestia*'dır. Farnell, Yunan tapınçları üzerine çalışmasında "Atalanta adı değişmiş Artemis'ten başkası değildir." diye belirtir.[5] Althaea, Klytemnestra ile Furia'ların birleşimidir. Burada Orestes kaybedendir: Eziyet çekmiş Meleager'i mahveden annesi ve sevgilisi arasında yapmak zorunda olduğu imkânsız seçimdir. Kadın bütün tercihleri boğandır. Babalık diye bir şey yoktur. Swinburne'ün *Orestia*'sında Apollonca ile kitonyen savaşır ama bu savaşın kazananı yoktur. Apollonca Atalanta'nın ilk sözleri "Güneş ve yeşil tepelere vuran berrak ışık"tır. Gökyüzü tapıncı ile toprak tapıncı erkeğin ödül olduğu bir kargı müsabakasının taraflarıdır. Ne var ki oyundan sonra tanrılar rahatça eğlencelerine geri dönerler.

Atalanta, çevikliği ya da erkekçe hareketliliği nedeniyle övülür. Onun efsanesine Swinburne'ün getirdiği yorum Ovidius'dan esinlenmiş olmakla birlikte Spenser'dan izler taşır. "Kar gibi ruhuyla Arkadya'nın Atalanta'sı" Apollonca iffetle buz kesmiştir. Artemis'in gözdesi olarak bir eşi ve çocukları olmasını reddeder ve kibirle "ormanın kutsallığını, / Şöhreti ve silâhlı demir bâkireliği" benimser. Atalante, Spenser'ın her türden tensel temastan kaçınan avcı Belphoebe'sidir. Atalanta'nın erdişiliğinden büyülenen Meleager onu, "En cazibeli ve korkutucu kadın tanrıça, /Kusursuz" olarak tanımlar. Koro, Atalanta'yı "temiz bir bâkire, / Som demirden, kılıç için biçimlendirilmiş, /Erkeğe sevdalanmayan" biri olarak tanımlar. Atalanta erkek güruhu işgal eder ve böler. Av sırasında dayısı, Meleager'ı şöyle aşağılar: "O bir erkek bulmak için bizimle at biniyor da / Neden sen de onun için oturup iplik eğirmiyorsun." Anatomi ve yazgı el değiştirir: Kadın gezecek, erkek eğirdiği ipliklere dolanmış bir halde bir köşede oturacaktır. Meleager, Spenser'ın Amazon'un evinde kadın işi gören travesti Artegall'ine dönüşür. Kadının ilerlemesi, erkeğin gerilemesi anlamına gelir.

Meleager'ın annesi, Atalanta'yı toplumun değerleri açısından kınar: "Silâh kuşanan kadın kendisiyle dövüşür, / Kadın gibi olmayan kadın fayda ve alışkanlığı ayağının altında çiğner." Oysa, bu, cinsellik savaşında bir kamuflajdan ibarettir. Althaea'nın asıl hoşnutsuzluğu daha derindedir. Onun için annelik sahiplenme demektir ve mülkiyet yasanın ta kendisi ve tamamıdır. Sonrasında Atalanta'nın cinsel anlamda tekinsizliğini açıkça kabul eder ve onu "Tuhaf bir kadın, bir çiçek, bir kılıç, / Dökülen kanın kızıla boyadığı, erkeklerin ölümcül çiçeği, / Tapılası, nefret edilesi" olarak

adlandırır. Bu canlı imgeler kısmen Atalanta'nın kendi kitonyen doğasının yarattığı tasavvurlardır. Atalanta, bahçeye [cennete] çıkan yolu kapatmış bir melek, çiçek ve kılıçtır. Çiçek/ kılıcın jenital ikiliği hem bir gül hem de diken olan travesti Rosalind'i çağrıştırır. Althaea, Huysmans'ın kanlı vajinal çiçeklerine benzer etobur bir çiçek olan kendi imgesinde Atalanta'ya yeniden biçim verir.

Böylelikle, *Atalanta in Calydon* kahramanını cinsel bir çıkmazda köşeye sıkıştırarak, Apollonca ve kitonyen erdişilere boyun eğdirtir. Ne toprak tapıncı ne de gök tapıncı yalvaranı esirger. Yunan efsanesinde Meleager'ın annesi esrarengiz bir şekilde yanık bir kütükte yaşamını sürdürür, yaşam süresini kendisi denetler. Swinburne yanmış insanın çaresiz cinsel doğasını yakıcı hale getirirken, aynı zamanda onu hissizleştirir. Herkül'ün fallik sopası kadının elinde oyuncaktır. Fata'lar Althaea'ya yanmışların denetimini vermiştir: "Etrafımda tanrılar çoktur; bense tekim." diye seslenir. Annelik ve tanrı kozmik bir komplo içinde yer alırlar. Althaea onu kendisinden başkasını sevdiği için sert bir dille azarladığında, Meleager anneyle olan ilişkinin ikircikli doğasına sitem eder: "çünkü erkekler için daha korkutucusu yoktur, / Annelerin tatlı yüzlerinden ve kudretlerinden" Aşk bir maskeyse, iktidar gerçekliktir. Yüzlerce gizli biçimde kendini çoğaltan anneyle yaşamın her dönemecinde karşılaşılır.

Yanık kütüğü ateşe savurarak oğlunun canını alan Althaea, anneliğin önceliğini küstahça ilân eder:

> Kader ebediyen benim kıldı; o benim oğlum
> Yatak arkadaşım, kardeşim. Siz kudretli tanrılar
> Aranızda bana yer verin; Ben de sizlerden biri gibiyim
> Can vermekte ve can almakta. Sen, koca toprak
> İnsanı var ve yok eden; ağzı yediği kendi öz
> Rahminin meyvalarıyla kızıla kesmiş olan sen;
> Bak bana ağzım hangi yiyeceğin üstüne kapanmış
> Bedenimi kendi bedenimden yapılmış etle
> Besleyip doyurduğumu gör.

Konuşma, kutsal kitaptan ve klasik metinlerden çağrışımlarla çınlar. Anne, kültürel tarihin bütününü kendisinde bir araya getirir. Kızını kurban eden Agamemnon'u öldüren Klytemnestra gibi, Althaea da tüm yasal ve ahlâkî gerçeklerin anneliğin önünde eğilmesi konusunda ısrarcıdır. Swinburne'de koca ve çocuk, ölümün damgasını taşıyan tek bir bütündür. Romantik ensest, insan ilişkilerini ilksel birlikte yıkar. Aile romansı yazgıdır. Althaea bir anne olarak tanrılardan daha üstün olduğunu beyan eder: Eski çağların Toprağından sonradan görme Olympos tanrılarına dek sırasıyla Delfi'ye hükmedenleri sayıp döken bir kehânetle açılan *Eumenides*'le ye-

niden Aeskhilos ile birlikteyiz. Altaea'nın kendisiyle bütünleştirdiği Toprak, Swinburne'de Apollon'u yerinden etmek ve kontrolü ele geçirmek üzere geri döner. O, kendi çocuklarını midesine indirdiği için kıpkızıl ağzıyla Sadevari doğanın kendisidir – on dokuzuncu yüzyıl şiirindeki en korkunç imgelerden birisi. O, Goya'nın avını sakatlayan ebeveyn Titan'ıdır. Althaea utanmazca Son Yemeği Thyestes'in şöleniyle birleştirir: Rahminin kazanında pişirdiği ve yediği sevgili oğluna yeniden sahip olur. İnsanın ailesi, komünyonun kanlı bir son yemek olduğu Atreus Soyu'dur.

Atalanta in Calydon'un doruğu, Yunan ağıdının ve âyinsel teşhirciliğin bir temsilidir. Sahneye taşınan Meleager orada öylece yatmış, ölümünü beklemektedir. Orijinal mitte baştan savma olan bu sahne şaşırtıcı derecede uzundur. Her ne kadar Swinburne oyununu trajedi olarak adlandırsa da, Aristoteles'deki acıma ve dehşet Romantik bir şekilde yeniden yorumlanır. Tüm etki ölmek üzere olan kahraman tarafından öylesine otoriter bir biçimde içselleştirilir ki izleyiciyi âdeta uyuşturur. *Atalanta in Calydon* bir pietà yığınıyla son bulur – İsa konuşmayı sürdürmektedir. Merkezde duran Romantik erdişi erkek kahramanın esrikliği, Wordsworth'ün melankolik düzyazı – şiirlerinde olduğu gibi, Swinburne'ün gizil alfabesidir. Şehit edilen Meleager, ilk olarak Coleridge'in *Ancient Mariner*'ında rastladığımız, erotik göz halkalarıyla çevrelenmiş enfes bir sahnenin ortasındadır. Goethe'nin Werther'i gibi Swinburne de patetik ölümünün, sürgün edilmiş cinsel eylem ya da ölü-sever bir kendini yaralamanın düşünü kurar. Geç Romantik tahayyül kendi apak aydınlığını lekeler. *Atalanta in Calydon*'da dramatik ve cinsel doruk (climax) radikal bir geri çekilme yaşayan erkekle çakışır.

Walt Whitman'ın Swinburne üzerindeki etkisinin burada olduğundan şüpheleniyorum. *Atalanta in Calydon*'un finali Whitman'ın kendisine kadınsı erkek kahraman rolü verdiği *Song of Myself* adlı şiirinin bir bölümüyle paralellik gösterir: "Ezilmiş bir itfaiyeciyim, göğüs kemikleri kırılmış, / Çöken duvarların enkazına gömülmüş." Kurban yoldaşlarının bağrışlarını ve "kazma küreklerin tıkırtılarını" duyar: "Beni nazikçe yukarı taşıdılar." Artık sessiz gecede uzanmaktadır: "Etrafımdaki yüzler güzeldi ve apaktı, itfaiyeci başlıkları yoktu, / Çömelmiş kalabalık fenerlerin ışığında silinip gidiyordu"(33). Beden yok olsa da duyular keskinleşmişti, kadınsı erkek kahraman kısmen bir tiyatro kısmen de bir kilise olan toplumsal alanın dramatik ilgi odağıydı. Saygılı görevlilerin ellerindeydi ve çevresine çömelmiş sessiz bir kalabalık kendisine refakat ediyordu. "Güzel" erkek yüzlerindeki bakışın yarattığı iç gıcıklayıcı bir tahriktir. Kadınsı erkek kahraman, pagan çalımın kendini yaratan düşmüş idolüdür.

Whitman'daki erotizm, kısmen mezar kazıcı kısmen ebe olan, şehidi yiğitçe ve zarafetle kurtarıp, aziz mertebesine çıkaran itfaiyecilere yakın-

lığı gerektirir. Oysa Swinburne'deki erotizmin kaynağı, ölümcül ikiz bir dertle erkeğin elini kolunu bağlayan dişi erdişilerin simetrik armasıdır. Yalnızca debdebeli operanın *Atalanta*'daki gibi duygusallığı fazlasıyla uzatılmış ölüm sahneleri vardır. Dilin sınırlarını rasyonelliğin ötesine zorlayan Swinburne için müzik uygun bir analojidir. Dickens'ın Küçük Nell'i bile kendi ağıdını okuyamaz. *Atalanta in Calydon* kadınsı doğanın kadir-i mutlaklığına bir övgü ve aynı zamanda ona karşı bir başkaldırıdır. İhtişamı içinde yüzükoyun yatan Meleager'ın annesine vedası bir cariyeninki gibi çok hoş arketipik bir kaçıştır:

Sen de, acı ana ve ana-kıran
Benim bu bitkin bedenimdensin - sen de ece
Baş ve son, ekin ve orak
Bitiren yağmur ve öldüren kurak
Yutan kum ve besleyen pınar
Beni yapmak ve yok etmek için –

Althaea, oğlunun tezahürünü geri çağıran Kibele'dir. Artık Yunan'da değil, eski çağların Yakın Doğu'sundayızdır. Swinburne'ün İncil'den aldığı enfes metaforlar onun Baudelaire'i dönüştürdüğünün kanıtıdır. Doğanın işleyişi daima yanı başımızda gerçekleşse de onun ileri dönemlerindeki yıkıcılığı vurgulanır. Bitkisel bir döngü olarak Althaea, Fransa'nın rekabette yanına yaklaşamadığı Spenser esinlenimli İngiliz Yüksek Romantik şiir külliyatından doğar.

Meleager'ın ölüm söylevi kafa karıştırıcı bir istekle biter: Atalanta'dan, "güle benzer elleriyle" kendisine dokunmasını, gözkapaklarını ağzıyla kapatmasını, peçesi ve giysileriyle bedenini örtmesini ve son olarak da üzerine uzanmasını ister. Hiç kimsenin, onun "hayatının ilmeklerinin bir kadının parmaklarıyla katledildiğini" söylememesini ister. Yaşamın dokusu fallik ve dönek dişi Fatalar'ın parmaklarıyla dokunmuş ve lime lime edilmiştir: Bir lağım olarak dölleyen. Meleager bir atama töreni talep eder: Dizginler gelinin elindedir. Atalanta'nın peçesi Aeskhilos'un ağına, kendisine kur yapanı sardığı bir kefene dönüşür. Onun bu gizleyen jesti, yaralı Wilhelm Meister'ı paltosunun altına saklayan Amazon gibi travestidir. Ölmek üzere olan Meleager'ın tuhaf isteğine – Atalanta'nın üzerine uzanması – ne demeli? Boğularak nihayete erme: Akıntıda bir dalga olarak koşucu. Poe'da olduğu gibi fiziksel temas aşığın ölmüş ya da ölüyor olduğu durumda mümkündür. Geç Romantisizmde tek yatak, ölüm döşeğidir.

Swinburne'ün finalindeki yoğun, bastırılmış erotizm erkeğin baştan çıkardığı kadın bedenin ruhanî manipülasyonu üzerine şekillenir. Baştan

çıkarır, ancak sonuca ulaşamaz, çünkü Atalanta talepler listesini geri çevirir ve Spenser'ın Belphoebe'si gibi sahneden hızla ayrılır. Meleager, üzerinde çalışılan bir hasta gibi maharetli ve teskin edici dokunuşlar için yanıp tutuşur. Kadınsı erkek kahramanın dünyası, edilgin bedeninin titiz bir çalışma ve görsel okşayışların konusu haline geldiği tıbbî bir amfi-tiyatrodur. Benzer şekilde, gerçekte kadınlara özgü bir tür olan bizim pembe dizilerimizde hastane ve doktordan çok bir şey yoktur. Kadının cinsel deneyimi fizyolojik açıklık ve beklenti üzerine temellenir, bu nedenle hayran gurubunun görsel ve tensel manipülasyonunun erotizmini yaratır. Yaban domuzu öldürücüsü Meleager, cinsel durgunluğun titreşen ince bir zarı, kadınsı denizde sürüklenen bir pelte haline gelir. Kahramanını kadının durumuna taşıyan Swinburne, edilgin saldırganlığın zaferi olan bir dil keşfeder. Şiir şaşırtıcı bir canlılıkla alevlense de hiçliğin sınırında yanan bir kütük olmaktan hiçbir zaman kurtulamaz.

Swinburne'ün kadın tahakkümüyle ilgili olarak gözde metaforu, erkek boğan bir deniz şeklindeki doğa-anadır. Bu Whitman'ın güç kazandırdığı en eski bir saplantıdır. *The Triumph of Time*'ın yakarış şarkısı, ensest arzusuyla denizi kişileştirir. "Tatlı, Ulu Anaya geri döneceğim, / Erkeklerin anası ve sevgilisi, deniz. / Ona ineceğim sadece ben, başka kimse olmadan, / Onunla yakınlaşacağım, onu öpeceğim ve kendime katacağım onu." "Erkeklerin hayatıyla beslenen" deniz "hilekâr ve gaddardır yürekte": "Sen onlar kadar soğuk ölülerinle dolusun." O, "topraktan daha yaşlıdır": "Sen ilktin, ve sonsun." Swinburne'ün denizi, doğum ve ölümün eş zamanlı yaşandığı uzak insan soyunun başladığı yer, ilksel bir matrikstir. Bozulma, tecavüz ve arınmadır, daemonik kefaretin ebedî döngüsü. Cinsel birleşme gayri şahsidir, insanın kimliğini yok eder. "Senin binlerce mezarından ver bana bir tane" diyerek denize yakaran Swinburne, boğulmayla gelen ölümü, bir *Liebestod* ya da İngilizler'in aşk-ölümü şeklinde erotikleştirir. Freud'ta olduğu gibi ölüm güdüsü bizi anneliğin cansız geçmişine iter. Ve Ferenczi'de gördüğümüz gibi okyanus "anneliğe dair her şeyin prototipi," cinsel anlamda geri çağrıldığımız rahim-dünyasıdır.[6] Swinburne'de erkekler, gemileri olmadan denize açılırlar.

The Triumph of Time'daki okyanus dörtlükleri kitonyen bir iman amentüsü, genç rakiplerini fethetmek üzere geri dönmesi için ana tanrıçaya edilen duadır. Alfa ve Omega O'dur, Yehova değil. Fiziksel yaşantının sıvı temelidir. Swinburne'de fizyolojik akışkanlığın herhangi bir türünden sapma yoktur, çünkü o, şairler içinde kadının tahakkümü konusunda en az ikircikli olandır. Deniz onun şiirinin aliteratif, tekrara dayalı biçimini şekillendirir. Ian Fletcher, Swinburne'ün belli başlı şiirlerinde "bir gel-git gibi yükselen ve çekilen kabarma ve çekilişin ritmini" keşfeder.[7] Oysa

Swinburne'de fallik bir arzudan eser yoktur. Swinburne'de doygunluğu yaratan kan değil, su olduğuna göre kabarma yerine ödemden bahsetmemiz daha uygun olacaktır. Onun gizli ritimleri dişidir, bir beyan ya da itici güçten ziyade ayın gel-gitlerine benzer coşku ve çöküntü dalgalarıdır.

T.S. Eliot, Swinburne'ün şiiri için, "Nesne var olmayı bırakmıştır, çünkü anlam, anlamın sanrısından ibarettir, çünkü kökünden kopan dil kendisini havayla beslenen bağımsız bir hayata uyarlamıştır."[8] Swinburne'ün, kendisini Geç Romantik sanatçılar arasında biricik kılan estetik yoksunluğundan daha önce bahsetmiştim. Hayatında objet d'art olmadığı içindir ki şiirinde de nesne yoktur: Çünkü onun kadınsı akışkanlığa yaklaşımında çatışmadan eser yoktur ve objet d'arta, ona karşı kullanacağı algısal bir savunma aracı olarak ihtiyaç duymamaktadır. Swinburne'ün dili kökeninden ayıran tutumu özellikle Gautier etkilenimli Geç Romantisizme özgü bir karakteristiktir. Toplumsal ve Ahlâkî sistemlerden kopan imge, içeriği olmayan bir biçime dönüşür. Swinburne'ün sentetik, pervasız mesafelerle ayrılan imgeleri, Baudelaire'in "Leş" şiirindeki kaynayan kurtçukları gibi dalgalar halinde kabaran ve düşen parçacıklardır. Bu nedenle doğanın şiddeti Swinburne'ün şiirinin en ufak teknik detaylarına işler. Bu kısmen *Faustine*'in dengesiz veznini açıklar. Faustine adı, kelimenin nesneye indirgenmesine yetecek kadar çok yinelenmekle kalmaz, aynı zamanda akıl da bir nesne olarak görülür. O, doğal döngünün gaddarlığını ve baskısını sembolize eden ritmik vuruşlarda kaybolur.

Erkeğin kadın otoritesine boyun eğmesi teması, Swinburne'de öbür büyük sanatçılarda olduğundan daha bilinçli şekilde geliştirilmiştir. Marquis de Sade'da yaşam ve çalışmanın yarattığı uyum, Swinburne için en katı anlamıyla apaçık bir şekilde mazoşisttir. Kadınlar tarafından kırbaçlanmaktan zevk alırdı ve bu amaçla genelevleri dolaşırdı. Sadistler ve mazoşistlerin uyumsuz oldukları konusunda sahip olunan genel kanıya ısrarla karşı çıkıyorum. Onlar, zenneler gibi toplumun cinsel maskeleri aracılığıyla görürler. Ama zennelerden farklı olarak peşinde oldukları şey, arkaik doğadır. Swinburne'ün mazoşizminin metafizik bir anlamı vardır. Onun eğlencesi olan kırbaçlamalar, Ulu Anaya gücünü yeniden kazandıran şiirsel evrenbilimiyle ilintilidir. Kendini kırbaçlama eski çağların ana tapınçlarında yer alır. Kırbaçlama, kamçılama ve sopayla dövme: Harman sopasıyla tahılları dövmek (Latince flagrum ya da flagellum, "kırbaç, kamçı" sözcüklerinden türeyen). Swinburne'deki ritüel kırbaçlama eylemi tarımın toplumsal işleyişini taklit eder. Sado-mazoşizm sapkın doğa tapıncıdır. Kendisini kırbaca teslim eden Swinburne, hiyerarşik cinsel ilişkileri kapsayan, kadınsı gücün harekete geçirdiği evreni teatral anlamda biçimselleştirir. Zihin ile beden, zevk ile acı, ana ile oğul arkaik cinsel törende yeniden birleşmiştir.

Bu yüzden, kadının erkeğe hiyerarşik üstünlüğü Swinburne şiirinin tinsel ilkesidir. Peki o zaman baştan aşağı bir kadın olan *Anactoria* için ne söyleyebiliriz? – Elimizde Dekadan selefini yücelten bir denemesi bulunmasaydı bile tek başına bu şiir, Swinburne'ün Baudelaire'e olan gönül borcunun bir kanıtı olurdu. *Anactoria*'nın, Sappho'nun günümüze ulaşmış iki uzun şiiri olan "Aphrodit Şarkısı" ve "O Benim Gözümde Bir Tanrıdır"ın zenginleştirilmiş bir uyarlaması olduğu söylenir. Oysa gerçekte, bildiğim kadarıyla farkına varılmayan onun, Baudelaire'in yerden yere vurulan şiiri "Delphine ile Hippolyte"in yapısını taklit eden bir çalışma olduğudur: Klastrofobik lezbiyen bir sahne, bir ânda uçsuz bucaksız çorak bir dünyaya doğru genişler. Yalnızca iki kişi vardır; kızgın Sappho ve Sappho'nun fragmanlarında adı geçen genç sevgilisi Anactoria. Swinburne, *Anactoria*'da Sappho ile özdeşleştiğini iddia eder: "Ruhumu, şiiri değil ancak şairi ifade ve temsil etmek üzere onun kalıbına dökmek için didinip durdum."[9] Ama kendi eseri hakkında konuşan bir Romantik şaire asla güven olmaz - özellikle de öz özdeşleşme işe karıştıysa.

Anactoria, liberalizm adına sansürcülük yapan Rousseaucu edebiyat incelemelerinin kurbanıdır: Üniversite müfredatlarına ya da Viktoryen edebiyat tarihine nadiren dâhil edilir. *Anactoria*, yalnızca Swinburne'ün en muhteşem şiiri olmakla kalmayıp yüzyılının en büyük şiirlerinden de biridir. Şiirin dili ciddî ve törenseldir, içindeki fikirler karmaşık olmakla birlikte geniş bir alanı kapsar. Swinburne, Baudelaire'in cinsel senaryosunu Sade okumalarıyla felsefî olarak zenginleştirirken, Sappho'ya Sade'ın toplum, doğa ve Tanrı konusundaki sivri dilli tahlillerinin gücünü atfeder. *Anactoria*, edebiyattaki en güçlü kadın monoloğudur. Swinburne'ün Sappho'ya bahşettiği, şiddetli duygusal ve entelektüel tutkudur. O, Kleopatra'nın dizginlenemeyen değişkenliğini, Madame Clairwil'in Aydınlanmanın geç dönemine özgü yüksek IQ'suyla birleştirir. *Anactoria*'da kadının sesinin müthiş hermafroditik bir gücü vardır. Horatius ve Baudelaire'in "erkek Sappho"sunun, dehanın gücü ve Prometheusvari iradesiyle erkeğin sesini duyarız. Erkeğin saygın günahı olan kibir, ilk kez kadına atfedilir. Brontë'nin Heathcliff'inden farklı olarak Swinburne'ün Sappho'su cinsiyetini değiştirmeden hükmeder.

"Delphine ile Hippolyte" gibi *Anactoria*'nın pagan bir mekânı, ancak ondan farklı olarak Yahudi-Hıristiyan bir Tanrısı vardır. Swinburne'de kadın tanrılar görmeye alışkınız. Buna uygun olarak çoğunlukla onun şiirlerindeki tek erkek tanrı, "Hymn to Proserpine" de olduğu gibi kadınsı bir İsa'dır: "Sen fethettin, soluk yüzlü Celileli; dünya senin soluğunla külrengine kesti." Bu dizelerin Gautier'nin "İsa dünyayı kefenine sardı" dizesinin izinden gittiği görüşündeyim.[10] Oysa *Anactoria*'da, her ne kadar Sappho'nun hamisi Afrodit de olsa, Tanrı yoğun biçimde erkeksidir, Shel-

leyvari bir zorba ve baskıcıdır. Swinburne, Sappho cüretinde ve kışkırtıcılığında *daha* erkeksi olabilsin diye Tanrıyı böylesine erkeksi kılmıştır.

Anactoria, üç bölümden oluşur. Birinci bölüm, lezbiyen sadizmin bir aşk şiiridir. İkinci bölüm, Tanrının bir sadist ve evrenin sadistçe gücün soğuk bir mekanizması olarak tasviridir. Son bölüm, Sappho'nun Tanrının kudretini bir şair olarak hezimete uğratacağı ölümsüzlük bildirgesidir. Daha ilk dizelerde, "Hayatım senin aşkınla acıdır", aşk yoğun bir şekilde ikircikli bir durum olarak betimlenir. Sappho, Anactoria'yı "daha küçük âşıklarla" oyalandığı için azarladığında konu kıskançlık değil, cinselliğin felsefesidir. Doğanın yönlendirdiği cinsellik güdüsü Eros ile Thanatos'u bir araya getirir. Sappho'nun aşk söyleşisi ölüm benzetmeleriyle doludur: "Aşkım, seni öldürebilirim." "Aşkın kederlerini" ve "acının müthiş değişkenliğini" dayatma arzusuyla yanıp tutuşur. Dudaklarını "kırbaçlanmış apak sinenin ezik çiçeğine" bastırmak ve "tatlı küçük yaralardan" akan kanı tatmak ister. Anactoria'nın damarlarından akan kanı şarap gibi içip, göğüslerini bal gibi emerdi, böylece bedeni "yok olur ve tüketilir", "etin etime gömülürdü." Yatak odasında tüyler ürperten duygusallık! Aşk, kafese kapatılmış hayvansı enerji, onu tamamlayan cinsel ilişki ise gösteriş amaçlı bir savurganlıktır.

Eleştiri, anlaşılabilir bir şekilde Sappho'nun Swinburnevari aşk ifadeleri karşısında çökmüştür. Swinburne'de aşk, Shakespeare'deki duyusal birleşmeye ve toplumsal bağlanmaya değil, yenilenmiş mesafeye yöneliktir. Boğularak ölümün hipnotize edici çekiciliği: Swinburne'ün denizi, yüzü olmayan doğa anayı toplumsal personalarla besleyerek olguları dingin ilksel birliğe indirger. *Anactoria*'da aşk kimlikleri birbirine yabancılaştıran mesafeyi, yamyamlığın birleştirdiği uçurumu acı veren bir somutluğa dönüştürür. Sappho acıyı dayatarak ve ardından cinayet ve sevgilinin yutulmasıyla – Byron'ın Manfred'inin kız kardeşine yaptığı gibi onun kimliğini kelimenin tam anlamıyla özümseyerek – yarılmanın üstesinden gelir. Sappho, nesneleri gerisin geri ilksel ağıla sürerek daemonik misyonunu yerine getiren bir rahibedir. Baudelaire'de eşcinsellik hatalı anatomik düzenleme yüzünden açgözlüdür. Diğer yandan Sappho'nun aşkını, alışılmış anlamda cinsel ilişkiyle tüketemeyeceği için nefret duyduğunu söylemek tamamen yanlış olacaktır, çünkü Swinburne'de erkek ve kadın bile cinsel ilişkiyi hor görür.

Sappho'nun husumeti, daha batınî ikinci bir kaynaktan doğar. *Anactoria*, göz-nesne ilişkilerindeki Geç Romantik ilgisiyle Swinburne'ün öbür şiirlerinden ayrılır. "Bütün o güzelliğin beni aşkla hasta ediyor": Sappho, Anactoria'nın güzelliğine boyun eğmeyi reddeder. Erkek estetin kadınsılığının bir nedeni de onun objet d'art'a ve objet d'art olan güzel insana boyun eğmesi ya da onun kölesi olmasıdır. Wilde'a göre "sanat yapıtı izleyi-

ciyi tahakküm altına alır."[11] *Dorian Gray'in Portresi* bu düşünce üzerine şekillenir. Balzac'ın *Altın Gözlü Kız* adlı yapıtındaki lezbiyen markizi gibi Swinburne'ün Sappho'su da böylesi bir teslimiyete katlanamayan, boyun eğmektense aşk nesnesini yok etmeyi tercih eden dişi bir zorbadır. Güzellik özerkliğin ihlalidir.

Sappho'nun düşmanlığının üçüncü kaynağı Spenser, Blake, Sade ve Balzac'ta bulduğum bir cinsel ilkedir: Som kadınlık, otomatik olarak tatmin olmaz karşıtını yaratır. Anactoria'nın kuzu gibi masumiyeti ve savunmasızlığı, ("Omuzların yünden de ak ve yumuşak / ve çiçek tadında parmakların, ezmelere ısırmalara seza") onun gayretlerini onaylayan doğanın dokusundaki boşluklardır. Sadistçe Anactoria'ya saldıran Sappho, böylece doğanın doymak bilmezliğini fiziksel dünyaya yayan bir temsilcisiymiş gibi hareket eder. Blake'in *Masumiyet Şarkıları*, Swinburne'e sevecen yaklaşmanın şiddete varan şehveti nasıl körükleyebileceğini göstermeyi öğretti. Daemon, meleklerin ayağını basmış gibi göründüğü yere koşturur. *Anactoria* gerçeklikte dokunulmamış olanı imgelemde yutar. Sappho, saldırgan söylemin emperyalisti, katıksız şiirsel sesin ahlâksız şampiyonudur. Onun için konuşmak yemek, yemekse sevişmektir. Swinburne, şiiri hayvansı güç istemine, Rousseaucu sanat biçiminden çok Sadeci olana dönüştürür.

Anactoria'nın duyusal kırılganlığı, âşığın yaratıcılığını sado-mazoşist dilin ustalığıyla esinlendirir. Sappho kurbanında "mükemmel kılınmış acıyı" tahayyül eder. "Notaları çalar gibi çalmak sancıdan sancıyı, / Boğazında yakalamak hıçkırığın müziğini / Bedenini diri diri alıp yeni bir şekle sokmak / Bu nice kusursuz acıların liriyle." Swinburne, en eski cinsel zulüm sahnesinin yarattığı etkiyi korumak ister. Sade orgazmı yüceltirken, ideolojik anlamda daha kadınsı olan Swinburne *acı çekmekten* zevk alır. Anactoria'nın bedeni, hıçkırıklarını müziğe, acısını şiire döken lezbiyen şairin çaldığı Orpheus'un liridir. Swinburne, sanatı ve cinselliği şaşırtıcı bir kendiliğindenliğe dönüştürür. "Mükemmel" sözcüğü yinelenir. Mükemmellik, ritüel erginlenme aşamalarıyla kadim Gizemlerin hedeflediği şeydi. Swinburne için cinsel deneyim, tinsel çabayı ve dinsel aydınlanmayı ifade eder. Zevkten çok acı olduğu için onun cinselliği açıkça çilecidir. Beden, tahammülün sınırlarına dek sınanır ve mütehakkim kadın sadece düşüncelerle – hiyerarşik efendiliğin Olimpos'undan gizlice izlediği cinsel eylemden kendini düşünsel biçimde geri çekişiyle - tatmin olur.

Romantisizmden itibaren cinsellikten taşımaya hiç de uygun olmadığı bir yükü sırtlaması beklenmiştir. Swinburne'ün şiiri, cinselliği epistemolojiye dönüştürme girişimlerinin en kapsamlı örneklerinden birisidir. Ondaki arayış ruhu, günahlardan hâlâ "keşfedilecek" bir şey ve eziyetlerden "tasavvur edilmeyen, işitilmeyen, yazılmayan, bilinmeyen" olarak bahse-

den *Dolores*'te gözler önüne konur. Aydınlanma maceracılığı ve benliğin Yüksek Romantik büyütülmesiyle aşırı doyan zihin, bedene, Geç Romantik keşifler döneminin melankolik nesnesine boyun eğer. Eylem ve deneyim, Huysmans'ın Des Esseintes'inde algısal deneylerin heyecanlandırdığı ve *Anactoria*'da ıstırap içindeki duyumun tanımlayarak sabitlediği bedenin parametrelerine çekilir. Swinburne'ün, tek hâkimi yadsıma olan evrenini saymazsak *Dolores*, Kundalini yogası öğreten bir eğitmendir. Aşk, ölümcül bir cerrahî müdahale, öldüren yasaklı bilgidir.

Geç on sekizinci yüzyıl ile başlattığım modern çağ, cinselliği toplumdan koparmış olduğu için cinsellik kendisini anlamlandırabileceği kurumsal onaya ihtiyaç duymuyordu. Cinselliği, Tanrı ya da doğa aracılığıyla bizi ziyaret eden, bize azap çektiren acılar olarak gören Baudelaire ve Swinburne'de bu özgürleşmenin olumsuz sonucu aşikârdır. Baudelaire'in Venüs'e ait Cythera'sının kavruk cinsel arazisi, bir Tanrı buyruğu olan "şeylerdeki zalimliğin gizemini" betimleyen *Anactoria*'nın kâbus evrenine dönüşür. Swinburne'ün Dekadan şiirden büyük kaçışında (Odisseus'un Shakespeare'deki "düzey"den bahseden söylevi üzerine temellenir) aklın gözü topraktaki yılansı mezarlardan dışarıya, "denizin kapalı dudaklarının aleve benzer köpüğüne", "kuyrukluyıldızların rüzgârda uçuşan saçlarına", "felâket getiren yıldızlara", "didinen ayların kederine" ve "gecedeki gezegenlerin sancılarına" çevrilir. Praz'a göre Anactoria "bütün evrene işlemiş olan sadizmi" tasvir eder.[12] "Kısır güneşin" yaktığı daemonik doğa kendi yaratımı olan "örtük yüzü ve demir ayaklarıyla" Blakevari hayaletimsi kaplanı baskı altında tutan sadist bir Tanrı tarafından yönetilir. Şiir, ölüm travmasıyla şiddetle sarsılan bir dünyayı, küllerin altında cehennemî külrengi bir düzlüğü betimler. Karşımızdaki, Tanrının öfkesiyle yerle bir olmuş, güneş görmeyen bir Burne-Jones arazisidir.

Sappho'nun sapkın imgelemi bu zalim alçaklığı hem yansıtır, hem de aynı zamanda ona direnir. Onun Geç Romantisizme özgü bezginliği kısmen fiziksel yasalardan kaynaklanır: "Zamandan bıktım." diye belirtir. Yaşam en başından itibaren ölümle lekelenmiştir. Oysa Sappho meydan okuduğu ve hor gördüğü Tanrı'yla didişmekten yorgun düşmüştür. *Anactoria* hiyerarşik düzenlerin arasındaki mücadeledir: Kadının gücü erkeğinkine karşı. Üçüncü ve son bölüm, Romantik benliğin kendisi üzerine bir meditasyondur. Bu işi buyurgan bir kadın sanatçıya verme onuru Swinburne'e aittir. Şiirsel yetinin tüyler ürperten iddiasıyla "Ben Sappho" diyerek kendisini deklare eder. *Anactoria*, bireysel kimlik konusundaki Romantik ısrarı ve bununla birlikte ölüm arzusuna dönüşen bir huzura erme özlemi olan Geç Romantik bezginliği betimler. Sappho'da kimlik alevleniştir: O içinde horgörüyle kendisini yalıttığı ateşten bir çemberdir. Anactoria'dan ayrılırken Sappho şu küçümseyici sözlerle ona seslenir:

"Öleceksin, çünkü sen bir şair değilsin." Deha, Sappho'nun Tanrı'nın otoritesinden sıvışma yoludur: "Yüce Tanrı bana istediğini yapamadı." Tanrı'nın gücü yalnızca doğal yasaya karşı edilgin olan bedenini etkiler. Böylece onun kadınlığı bozulmayla damgalanırken, kendini yaratan şiirsel kimlikte taşıdığı erkekliği bir zafer edasıyla hermafroditik bir değişim anlamına gelen ebedî hayata geçer.

Sappho'nun kendi erkekliğini en taşkın biçimde ortaya koyuşu, ününü muhafaza edecek gelecek kuşaklardan söz ettiği son bölümdür:

ve övecekler beni, ve şöyle diyecekler
"Biz nasıl kendi günümüze sahipsek bütün zamanlar da onun
Yaşayıp istediğini almasın mı" – beni bile mi?
Evet, sen ölsen de ben, ben ölmeyeceğim diyorum
Çünkü bana ruhlarını verenler bana hayat
Ve yaşayacak günler ve aşklar verecek
Aşkla ve hayatın nefesiyle canlandırmak için beni
Koruyacak beni, kul olacak bana ve benim için göze
alacak ölümü.

Sanatsal ölümsüzlük, sanatçının okuyucunun ya da izleyicinin hayatını yiyip bitirmesidir. Artık kitonyen alanları olduğu gibi kavramsal alanı da fetheden Sappho, Swinburne'ün vampirlerinden bir başkasıdır. Onun sözleri *bize* yöneliktir. Swinburne, yarattığı saldırgan dişi persona hayalî sınıra yaklaşır ve şairle okur arasındaki uzamı ihlal etmeye başlarken bir korku titremesi hissetmemizi amaçlar. *Anactoria*'yı okurken aldığımız soluk Sappho'nın bizden kaçırdığı soluktur! Bunda cinsel bir unsurun bulunduğu açıktır. Swinburne'ün "Yaşayıp istediğini almasın mı?" dizesine bakalım. Bu dize, bâkire Christabel'e tecavüzünden sonra Coleridge'in seslendiği vampir Geraldine'i hatırlatır: "Ah Geraldine! Saat senin saatindi, / İstediğini aldın!" Burada Coleridge'tekine benzer, "istediğini almak" gibi erkeksi bir ifadenin kadınca bir bağlamda karşımıza çıkması ürkütücüdür. *Anactoria*'nın doruğunda Swinburne'ün vampiri Sappho, tinsel ve cinsel anlamda ele geçirdiği erkek ve dişi nesiller üzerinde bir iradeye sahiptir ve Tanrıyı ve zamanı alt etmek adına yaşam enerjimizi yiyip tüketir. Swinburne'ün Sappho'su, Balzac ve Baudelaire'in lezbiyen vampirlerini, sanatsal varisleri olan Byron ve Poe üzerinden Fransız Geç Romantizmine dâhil olan Coleridge'teki esas kökenine geri döndürür.

Anactoria'daki cinsel personalara, başladığımız konuya geri dönersek, meselenin Swinburne'ün kendisini Sappho ile özdeşleştirip özdeşleştirmeme meselesi olmaktan çıktığını görürüz. Sappho, şairin ritüel anlamda kendisini aşağılayan karakterinden önemli bir yan barındırmayacak ölçü-

de zorba bir hükümrandır. Ortak şiirsel yetenek konumuzun dışıdır, çünkü Swinburne antikitenin, "Onuncu Musa" olan Sappho'nun kendisinden daha iyi bir şair olduğunu gösterecek çok sayıda kanıtı içinde barındırdığını söyleyecektir. *Anactoria*'nın etilojisi, onun rahatsız edici bir boyuta varan şiirsel kavrayışında bulunabilir. Böylece Swinburne, Sappho'yu bu defa sanatının tapınağında olmak üzere bir kez daha kadının hegemonyası altında ezilmek üzere *propria persona*'da yeniden canlandırır. *Anactoria*, doğaya olduğu gibi lirik şiire katıksız dişi kökenlerini geri veren ve bunun neticesinde araya giren eril geleneği ortadan kaldırması için Swinburne'e imkân tanıyan bir araçtır. Artık onunla Sappho arasına kimse giremez. O, Swinburne'ün daemonik atasıdır.

Anactoria, Swinburne'ün şiirleri içinde duygusal anlamda en tamamlanmış, entelektüel anlamda en gelişkin şiiridir. Onun ağırbaşlı ve kendine hâkim retoriğinde zaman zaman şiirleri eril bir sesle bozan tizlikten eser yoktur. *Anactoria*'nın gücü, Swinburne'ün, Sappho'nun vahşi ilerleyişlerinin edilgin bir alıcısı olan Anactoria'ya transseksüel dönüşümü anlamına gelen cinsel metatezden kaynaklanır. Swinburne, cinsiyete mutlak teslimiyetiyle biçimsel anlamda şiirsel bir kusursuzluğa erişir. Sappho, azgın Kleopatra gibi sadist bir eğlenceden diğerine koşarken söylem canlılığı ve enerjisini, Swinburne'ün bedeninin egemen olan tarafından zihinsel anlamda manipüle edilmesine borçludur. Sappho'nun Anactoria'nın bedeni için kullandığı "nice mükemmel acı" metaforu oldukça önemlidir. Bu, doğanın bir temsilcisi olarak zalim Sappho'nun Aeolus'un liri ya da rüzgâr harpinde çaldığı Yüksek Romantik bir temadır. Anactoria bir lirdir, çünkü o transseksüel kılığına girmiş Romantik Swinburne'ün kendisidir. Shelley eril Batı Rüzgârına içinde esmesi dileğiyle yakarırken, Swinburne Coleridge'in şeytanî lezbiyen daemon'una yakarmaktadır. Bu parça Swinburne'ün şiirinin can damarıdır. Onun yaratıcı sürecinin bir alegorisidir: Onun en derinlerdeki tinsel eylemi, büyücülerin medyumluğu ya da dişi hükümranın Esin perisi misali denetimiyle şairden damıttığı şiirin ıstırap müziğidir. Lesbos'da biçare terk edilen kötürüm Orpheus olarak Swinburne'ün oto-portresi, Romantisizmin sapkınlıkta kusursuz olan Aeolus'un liridir. Öyleyse şiir *Sappho* yerine neden *Anactoria* adını almıştır? Anactoria her ne kadar Baudelaire'in Hippolyte'i gibi büyük olasılıkla var olsa da görülmezliğini korur. Asla konuşmaz, hiçbir zaman bir adı olmamıştır. O, vampirin büyülediği Christabel kadar dilsizdir. Cinsel metatez kuralım bu konuya bir açıklık getirebilir. Anactoria adı, Swinburne'ün cinsiyet geçişkenliği yaşayan personasından alınmıştır. Yazar, yazar! Şair yüzünü gizlese de sahnenin ortasındadır.

Swinburne, Baudelaire'den farklı olarak kitonyen değil, hermafroditçe güzellik biçimlerinden etkilenir. "Fragoletta", Henri de Latouche'un biseksüel ve travesti kadın kahramanına hitap eder. "Cinsiyetsiz" Fragoletta cinsiyetin gizeminin cisimleşmesidir. Cupid gibi onun da "gözleri görmez", bunun bir nedeni ikili doğasının onu gayri şahsileştirmesi ise, diğer bir nedeni onun zalimlik ve tekbencilik risklerini temsil etmesidir. Şiir, sorgulayıcı üslubunu Gautier'nin "Contralto"sundan almıştır. Swinburne, Fragoletta'nın iştah kabartan oğlan çocuğu hallerinden hoşlanır: "Senin tatlı, düz bağrın, gür saçların, / Dar, yumuşak sinen ve narin ayakların, / El değmemiş tuhaf havan." Bu erdişi, Michelangelo'nun kıvranan hantal "Gece"sinden olduğu kadar, Swinburne'ün mermerden saldırgan kadını Faustine'inden de çok farklıdır. Fragoletta dilsiz, edilgen ve bedensellikten nasibini almamış sapkın bir yeniyetmedir. Onun otistik çocuklara özgü uyuşuk bir hırçınlığı vardır. Onun bitkinliği medeniyetin duyarsız geç evresine tekabül eder.

"Fragoletta"ya eşlik eden "Hermaphroditus" Louvre'da kaleme alındı. "Contralto" gibi o da Helenistik döneme ait "Uyuyan Hermafrodit" heykelini tasavvur eder: "Göğüslerinin her bir çiçeğinde iki aşk / Biri aşağıda biri yukarıda oluncaya dek didişir." Swinburne, Gautier'nin uysal Hermafroditine Baudelaire'in kısırlığını katar. Fragoletta'nın "çıplak bağrı", Hermaphroditus'un "meyvesiz" göğüsleri "onların ürün veren kinini / buruk bir öpücüğün kısır birleşmesine" dönüştürür. Gautier'nin şiiri yalın ve kapsamlı gök ve toprak metaforlarıyla Yüksek Romantik özelliğini sürdürür. Diğer yandan Swinburne'ün Hermafrodit şiirleri Geç Romantik içe dönüklüğü ya da kendisini boğmasıyla değerini yitirir. Onun Hermafroditi tinsel anlamda içe gömülmüş, tutsak edilmiş bolluğuyla gerilen tohumun zarıdır. Doğanın filizlenme ve çiçeklenme safhaları sekteye uğrar. Hareketsiz Hermafrodit çok yönlü olsa da tamamen dünyaya gelmiş değildir. Swinburne'de İngilizler'in düğün şarkısı geriye doğru akan Thames'tir.

Coleridge gibi Swinburne de şiirini savunan düzyazılar kaleme almış, asıl niyetini gizleyen ahlâkçı düzeltmeler yapmıştı. Sanat ve akılcılaştırma aklın farklı bölmelerinden gelir. Esin perisi olmayan bir şair herhangi biri kadar yavandır. "Hermaphroditus"u tartışan Swinburne, Dekadan pastasından yerken yalınlıktaki sembolizmi yüceltir:

> Geç dönem Helenik sanatta Hermafroditos heykeli gibi ünlü olduğu kadar güzel de olan başka bir şey yoktur. Kimse onu Yunan heykel sanatının en büyük eserleriyle kıyaslamaz. Kimse Keats'i Shakespeare'in düzeyine çıkaramaz. Paris'te, Floransa'da, Napoli'de bu yapıtın zarif tanrısallığı onu sanatçı ve şairlerin ilgi odağı haline getirmiştir. [Burada düştüğü bir notta Shelley'nin

Witch of Atlas'ındaki bir Hermafrodit dörtlüğünü alıntılar]... Bir şey bir kez her bakımdan mükemmel olunca artık ne bir işe yarar, ne de meyve verir, oysa birbirinden ayrılmış kadın ve erkeğin bölünmüş güzelliği – daha aşağı ve eksik olan bir şey – yaşamın her dönemecinde iş görür. İdeal deha gibi ideal güzellik ile zorun dünyaları ayrıdır; üstünlük ise inzivadadır.[13]

Hermaphroditos heykelinden "daha güzel bir şey yoktur" mu? Groteskte yalnızca ilkeller ve incelik kazanmışlar bir güzellik bulur. Tarihin başlangıcı ve sonu Dekadans'da buluşur. Swinburne, Gautier'den farklı olarak Hermafrodit heykellerin Yunan sanatının ileri safhasına, aşırılık, karmaşa ve kahramanca eylemden çok bezginlik dönemine ait olduğunu fark etmiştir. Farklı cinsel ihtimaller birbirlerini geçersizleştirirken varlığa ket vurur. Huysmans ve Pater gibi Swinburne de geç klasisizme özgü aşırılığı göklere çıkarır. Fırsat ve deneyimin aşırı doymuşluğu kendini paralayan bir çilecilikle sonuçlanır.

Swinburne'ün heteroseksüellik eleştirisi akıllıca ve susturucudur. Heteroseksüellik, her şeyin ölçüsüdür ama evlerdeki toz kadar yaygın ve sıradandır da. Gautier için olduğu kadar kendisi için de "ideal güzelliği" temsil eden Hermafrodit, toplumdan ve doğadan elini eteğini çekmiş küstah ayrılıkçı Sappho'ya benzer. Yararsızlık şimdi tinsel bir ayrıcalıktır. Dişi ve eril olan "aşağı olandır", çünkü onlar gerçekliği fazlasıyla yakından takip ederler. Yasadışı cinsel ikiliği nedeniyle katledilmek üzere olan Latouche'un kadın kahramanı insan türüne ait olmadığını haykırır. Böylece statik ikiliğiyle sosyal diyalogdan dışlanan Swinburne'ün Hermafroditi kendini ketleyen bir yabancılaşma içinde düşüncelere dalar. Aşk çantaları boşaltmak zorunda kalmamak demektir. Balayı, hiçbir zaman kaldırılmayan hasadın üzerinde asılı duran zihnin şişkin küresidir.

Swinburne'ün erdişileri evrimsel nostaljinin, varlığın var olmamaya duyduğu özlemin Romantik gölgeleridir. Onlar Viktoryen personalar olarak küstah bir şekilde anti-tarihseldirler. En üst düzeyde kutuplaşmış Viktoryen cinsel rollere duyulan tepkinin bir nedeni, Bloomsbury'nin polemikçi erdişiliğinde oğullar ve kızların babalarına başkaldırmasıdır. Oysa ilk tepki günümüzdendir: Swinburne'ün şiiri cinsel bir heterokozmosdur, personalar gibi dilin de başkaldırısıdır. Baudelaire gibi Swinburne de ütopyaya ve ilerlemeye karşıdır. Onun duygu, cinsellik ve doğanın ilkel ve daemonik karakterini savunduğunu söylemek istiyorum. Sade ve Swinburne'ün gösterdiği cinsel sado-mazoşizmin daima muhteşem bir biçimde arkaikleştirici olduğudur. Swinburne, ritüel kırbaçlama eylemiyle imgelemini insanın barbar geçmişine geri götürür. On dokuzuncu yüzyıl liberalizmi, siyaset ve psikolojide Batının özgür irade kavrayışına dayanı-

yordu. Gelecek toplumsal binyılı hazırlıyordu. Swinburne bir Dekadandır, çünkü o çöküşü özler ve onu aykırı bir şekilde mahkûm eder. Onun şiirinde akıl, Michelangelo'nun maddeye bağımlı, kendinden geçmiş atletlerinin gömülme hareketine benzer şekilde doğaya geri çekilir.

Swinburne, özgür iradenin yerine en muhteşem temalarından biri olan mecburiyeti ikame eder. Onun en fazla kendine güvenen sesi olan Sappho bile, ezici köleleşmelere – güzelliğe, doğaya ve Tanrı'ya – karşı özgürlüğünü durmadan savunmak zorundadır. Kriminal mecburiyet fikrinin mucidi Poe'dur: *Tell-Tale Heart*'ın akıldışı bir şekilde cinayete yönlendirilen kaçık anlatıcısı yaşadığı deneyimi, ana katili baltasını nedensizce bir esrime hali içinde eline alan Dostoyevski'nin Raskolnikov'una miras bırakmıştır. Yine de Dekadan bir esaret olarak *cinsel* anlamda mecburiyet fikrini icat eden Swinburne'dür. Karl Stern'e göre cinsel ayartmaların tümü "eskatolojik dehşet" içerir.[14] Swinburne'ün şiiri, ritüel tekrarlarında ve kadın egemenlere itaatinde kültürün henüz doğaya karşı bir savunma biçimine dönüşmediği ve insan yaşamının kitonyenin vahşi ritimlerine uymaya zorlandığı ilkel dünyayı yeniden yaratır. Hıristiyanlığın sevgi ve dayanışma fikirleriyle taçlandırılmış olan toplum ve cennetin güven verici Viktoryen birliği Swinburne'ün pagan şiirlerinin gücüne, imgelem bir kez onların daemonik vezninde kıstırıldığında karşı koyamaz. Çünkü Swinburne, bireyi doğanın imgesinde yeniden yaratırken onu düşmanlığın ve korkunun dünyasındaki kökenine geri gönderir.

Swinburne gibi Pater da Oxford'taki Raphael-öncesici bir çevreden çıktı. Münzevi hayatının çoğunu, sanat üzerine yazdıklarıyla bir öğrenci kuşağını etkilediği üniversitede geçirdi. Pater, Gautier'nin yazınsal üslup düşüncesini Romantik personaya uyarlar. Üslup aracılığıyla nasıl görüleceğini gösterir. Daha önce de belirttiğim gibi Swinburne İngilizce söz diziminin birimlerini birbirinden koparır ve onları paranteze alır. Pater, Swinburne'deki belirsizliği Dekadan bir uca taşır. Onun uzun cümlelerinin hatalı ve aykırı bir güzelliği vardır. Gautier polemik tarzında yazılmış önsözünde Pater'ın üslupta yaptığını gerçekleştirme ihtiyacındadır: Sanat üzerindeki toplumsal ve Ahlâkî sınırlamaları etkisizleştirmek. Swinburne'ü yönlendiren cinsel hiyerarşilerken, şiirin enerji kaynağı daemonik doğadır. Diğer yandan Pater'da enerji yoktur; onun yazdıkları Dekadan kapanım ve hareketsizlikte mutlaktır. Onda cinsellik ve hatta duygudan eser yoktur. Varolan tek şey algılayan benliktir. Pater, Romantik tekbenciliği mükemmel bir düzeye taşımıştır. öyle ki onun düzyazısında tasarladığı eril persona Batı edebiyatının en edilgenidir. Dil de radikal bir biçimde yeniden etkin hale getirilir. Kahramanı Herakleitos, Pater'a asla değişmeyen

ırmağı yaşamın tasavvuru olarak sunar. Oysa Pater'ın istediği içinde tutku, katılım ve teslimiyetin olmadığı Dionysoscu ilkeler olan akışkanlık ve değişimdir. Arzuladığı, kitonyen gecesiz bir düşselliktir. Pater'ın çelişkilerini açığa çıkaran, bastırılmış olanın yazdıklarına saldırısıdır: Bir kere, sadece bir kere görünen daemonik doğa ana.

Studies in the History of the Renaissance (1873) İngiliz estetizminin ilk klasiğidir. Pater'ın öğrencisi Wilde, bu kitap için, "benim altın kitabım" ve "dekadansın biricik çiçeği" der.[15] Pater'ın Rönesans ressamlarına duyduğu saygı Orta Çağ Venedik'inin Bâkire ve Rönesans Venedik'inin bir fahişe olduğu düşünen Ruskin'i çürütür. Yazdığı "Sonuç" bölümünün yarattığı sansasyon nedeniyle Pater ikinci basıma bu bölümü dâhil etmemiştir. Üslubu beni en fazla etkileyen bölüm, "Sonuç" bölümü olmuştur. Bu bölüm, bir okul çocuğu olarak ona çattığım günlerde bende, uyuşuk Viktoryen 1950'lerin gözden kaçırdığı ne varsa tümünü ifade ediyormuş izlenimi bırakmıştı.

"Bu sert, mücevhere benzer alevle daima yanmak, bu vecdi devam ettirmek, hayattaki başarıdır."[16] Pater'ın hipnotize edici, baştan çıkarıcı cümleleri okuyucuyu tuhaf, tutkusuz bir tefekküre çeken Romantik bir tılsımdır. Sözcükler, algılamayı, nihaî yaratıcı edime dönüştürürler. Pater için yaratım bile algılama kadar yaratıcı değildir. Estet, bir sanatçı değil, bir sanat değerlendiricisidir. Pater eylem yeteneğini engelleyerek ahlâkı ortadan kaldırır: Bunu fiili sabotajla ve ondaki enerjiyi soğurarak gerçekleştirir. Pater'ın fiilleri edilgen ya da statiktir. En gözde fiili olan "imek" fiili hiç bir şey ifade etmez. *Marius the Epicurean*'da (1885) Pater, görmenin sahip olmak ya da eylemekten üstün olduğunu söyler, görünüşten de varlığın şartı olarak söz eder.[17] Bu yüzden, Pater'ın "imek" fiili, mükemmel görmenin ve var olmanın fiilidir. Gautier'nin Dekadan kataloğunda renk, kütle ve biçim aracılığıyla varlık ve canlılık kazanan adlara öncelik tanımak adına fiiller bastırılır. Oysa Pater'da fiillerin sönmesiyle adlar parlamaz. Onun adlarını daha yakından sorgulamak için durdurmaya çalışırız, ama onlar, düzyazısının burgaçlı akıntısı tarafından elimizden kaydırılıp giderler. Mastarlar ve ortaçlar, yön şaşırtıcı konumlarıyla fiilin etkin işlevini gasp ederler. Pater sözdizimsel enerjiyi yan cümleciklere yönlendirir ve orada yok eder, yani İngilizce'deki geleneksel ad ve fiil birlikteliğinin otoritesini zayıflatır. Pater, Herakleitos'un ırmağının akışını tersine çevirerek, Romantizmin temel kalıbı olan gerilemeyi izler. Onun her şeyi içine alıyormuş gibi gözüken cümleleri, aslında kendi kendini dağıtma ve kendi kendini iptal etme hareketleri yaparlar.

"Sonuç", Mor Onyıl denen 1890'lar üzerinde muazzam etki yaptı. Pater, bastırılmış "Sonuç" bölümüyle ilgili olarak, "Ellerine geçebileceği bir takım genç adamları muhtemelen yanlışa yöneltebileceğini düşündüm."

demiştir. Cinsel hazcılığa, özellikle de eşcinselliğe doğru yanlışa yöneltmek söz konusuydu. Pater, kendi pagan hazcılığının yanlış anlaşıldığından yakınır: O, çileci Epikür'ün izleyicisiydi, şehvetli Kirena okulunun değil. Ama kendi kendini sansürlemesinin gerçek nedeni ahlâksızlık mıydı? Pater, materyalist emperyalist bir kültürde erkekçe başarılardan değil, bilincin (vicdanın) arınmasından yanadır. Budizmin paralel bir tutumu vardır: Zen üstadları da [kazanmak için] uğraşmaktan ise [olduğu gibi] var olmayı tercih eder. Oysa Pater'ın yazdıklarını, Budist mistisizminin Britanya'daki en yakın karşılığı olan on yedinci yüzyılda yaşamış basit ve sade duygulanım sahibi rahip Thomas Traherne'in eseri *Centuries* ile karşılaştırdığımızda benzetmemiz boşa çıkar. Pater'da, duygusal bastırma ve dizginlenmiş eylem, cümlelerde ilk anda fark edilmeyen bir büklüm ya da Maniyerist bir dolambaç ve son olarak, tam da hevesle yüzümüzü ona çevirdiğimiz ânda görünür olanın karartılmasını buluruz.

Pater'ın "Sonuç" bölümüyle ilgili yanlış okumalardan rahatsızlığının, cinsel ya da değil, her türlü eylemden duyduğu dehşetten ileri geldiğini sanıyorum. Personanın aşırı edilgenliğine dayanan tinsel özdeşliğini muhafaza edebilmek için bu bölümü kitabından çıkardı. Edim, insanı insana ya da benliği dünyaya bağlar. Oysa Pater'a göre "tek bir gerçek sesin bize ulaşabilmek üzere delip geçmeyi asla başaramadığı şu kalın kişilik duvarı" ile ne dünya ne öbür insanlar başa çıkabilir. Gerçeklik, sadece bir "istikrarsız, yanıp sönen, değişken izlenimler" dizisidir. Yalıtılmış bireylerin zihinleri, her birini "kendi dünya düşünün yalnız bir mahpusu" olarak tutar.[18] Pater'ın aktarışıyla Herakleitos'un dediği gibi "her şeyin aktığı" bir âlemde, eylem, bir yanılsamadır. Mantıksal olarak Pater, doğrudan, dolaysız deneyimi yüceltemez ve aynı zamandan benliğin hapsedilmişliği üzerinde ısrar eder. "Sonuç", "tuhaf boyalar, tuhaf renkler" ile başlayan ve "bir dostun çehresiyle" biten, duygusal bir etki yaratmayan imgeler dizisindeki estetik kavrayışı över. Bu çehre hiç şüphesiz bir erkeğe aittir ve silik bir şekilde erotik olmakla beraber yalnızca diğer nesneler gibi bir nesnedir. Alice'deki Cheshire kedisi gibi yavaşça gözden yiten solgun bir ovaldir. Traherne, anlamı aşağıdakine doğru genişletirken, süprüntüyü ve çakıl taşlarını altına çevirir. Oysa Pater'ın geldiği nokta her şeyden anlamı söküp atmaktır. Güzelliğin peşinden koşmak onu, bir çeşit müebbet hapis, affı olmayan bir hücre cezası olan Mutluluk Çardağı'na götürür. O, Rachilde'in Raoule'u gibi, kendi yaptığı mezarda ölü-sevici bir estettir.

Gelenekten serbest biçimde kendi kendini düşünen bir benlik üzerine konan böyle kısıtlar, bir başka Dekadan köleleştirmedir. Kendimizi, ezici, sessiz bir boşluğun içinde devinen akışkanlığıyla Pater'ın düzyazısına bıraktığımızda bu esareti hissedebiliriz. Onun çağdaşı olan genç insanlar bu düzyazıda kültürel bir özgürleşme buldu. Onun enfes rehaveti görev ve

edimin erkeksi ikonlarını gölgeleyen buhar ya da miyazmadır. Pater'ın düzyazısı bilinci, Doğu'nun yüzer gezer dünyasına taşıyarak erkek okuyucuyu transseksüelleştirir. Duyular güçlense de, beden yitip gitmiştir. Geriye cinsiyetin belirlenebileceği bir şey kalmamıştır.

Byron gibi Pater da "kolay etkilenirliğe", kadınca bir alıcılığa değer verir. Bilinç, Coleridge'in denizi gibi bütünüyle düşünceseldir. Benlik bir barometre kadar edilgendir. Benlik, her ne kadar Pater tarafından estetik yargının bir ölçütü olarak kabul edilse de tuhaf bir biçimde tanımlanmamış olarak kalır. "Bu şarkı ya da bu resim, yaşamda ya da kitapta *bana* sunulan bu alımlı kişilik nedir? Gerçekten beni ne kadar etkilemektedir?" Şu: Kişi ve sanat eseri *Dorian Gray'in Portresi*'nde olduğu gibi birbirine eşdeğerdir ve birbirinin yerine geçer. Pater'ın eleştirisi sadece "belirli türden bir mizaca, güzel nesnelerin derinden etkilediği varlığın gücüne" ihtiyaç duyar.[19] Bireysel tepki her şeydir. Oysa şahsiyet sadece bir mizaç, fersiz hayali fenerin titrek ışığıdır. Pater'ın mizacı dışsal güçlerin çaldığı bir başka Geç Romantik rüzgâr liridir. Artık onu çalan doğa değil, sanattır. Artık lir daha fazla şarkısını söylemek zorunda değildir. Dekadan, *duygu* karşısında diğerlerinden çok daha yoğun bir mutluluk duymaktadır ki bu durum elverişli bir şekilde sınanmanın mümkün olmadığı bir yetenektir. Bu duyguları sanat için yeni olan sembolik yapılar olarak düzenlemesini mazur gösteren aristokratça bir mesafedir.

Pater'ın dini, Dekadan sanat değerlendiriciliğinin bir tapınçsal kodudur. Onun etkisi, terk edecekleri toplumsal rolleri bulunmayan kadınlardan daha fazla erkekler üzerinde olacaktır. Ruskin'in sanatın ahlâkîliği hakkındaki evangelist görüşlerini reddeden Pater, biçimin içeriği öncelediğini savunur. Sanat, her türlü içerikten yoksundur: "Bütün sanat yapıtları kararlı bir şekilde müziğin konumuna erişebilmek arzusundadır."[20] Ahlâk, kanatlı atın üzerindeki fazladan yüktür. Pater'ın düzyazısının bir müziği vardır: Onun pürüzsüz, berrak ve akıllı uslu cümleleri flütten çıkan ezgiyi andırır. Pater'ın izlenimciliği 1890'lardaki Fransız İzlenimciliğiyle paralellik gösterir: Debussy, Fauré, Ravel, Chausson ve Roussel fin-de-siècle zarafeti, inceliği ve sakinliğine sahiptir. Debussy'nin whole-tone ölçüsüyle denemeleri 1889'daki Paris Sergisinde duymuş olduğu Java müziğinden esinlenmiştir. Pater'ın oryantalizmi, kayıp giden, hafif salınımlar ve Batının ölçütünün yıkılması anlamına gelen göz kırpan aksak ritimdir. Spangler'a göre, "Çinliler için Batı'daki bütün müzik türleri hiç ayrımsız marş'tır. Yaşantımızın ritmik dinamiği Çinlilerin ruhunun hiçbir vurgu taşımayan Tao'sunun üzerine çullanıyormuş izlenimi bırakır."[21] Pater ve Debussy, imgelemi Batının eyleminden doğunun tefekkürüne doğru çeker. Pater'ın müridi George Moore da bu analojiyi fark etmiştir: "*L'apres-midi d'un faune*'yi dinlemiş olsaydı eğer, bir müzik parçası olan kendi

düzyazısını dinliyor olduğunu düşünmekten başka hiçbir şey yapamayabilirdi."[22] Fransız İzlenimci bestecilerde oryantal olmayan onların ince sapkınlığıdır. Her bir ton, düşsel bir Ahlâkî ve cinsel belirsizliğe yol açan bir vurguya sahiptir. Yirmi yıl önce, döneminde çok sayıda eşcinsel erkeğin içgüdüsel bir çekim hissettiği Debussy ve Ravel'den nefret eden heteroseksüllerin sayısının kabarık olduğunu öğrendiğimde çok şaşırmıştım. Debussy'nin, rasyonalistlerin kabul etmekte direndiği eşcinsellerde rastlanılan türden bir cazibesi vardır. Benzer bir görüş ayrılığı, David Cecil'in "Pater'ın doktrininin son enfes çiçeği" olarak tanımladığı Virginia Woolf'u şaşırtıcı bir şekilde etkilemeyi sürdürür.[23] Pater, Debussy, Woolf ve Proust erkeğin bilincini aydınlık ve melankolik bir dalgalı suya indirir.

Pater'ın akışkanlığı estetizmdeki apaçık bir anomalidir. Estetin, kadın doğanın kitonyen sıvı âlemine bir protesto olarak keskin konturlu Apollonca sanat nesnesini onurlandırdığını söylemiştim. Herakleitos'un serbestçe akan suyu Dionysosgil akışkanlık değildir. Dionysos, organik kesecikler içinde sızan, damlayan ya da kabaran saydam olmayan sıvıları temsil eder. Bu ayrım, hayâl gücünün akışkan hareketini seven ama fizyolojik olan her şeyden tiksinen Woolf'ta gayet açıktır. Pater, bir estet ve eleştirmen olarak, okuyucusu için dışsallıkları daha fazla değil ama daha az gerçek kılar. Nesneler onda gerçekten var olmaz; sadece görünürler. *Marius*'ta Pater, "gördüğümüz ve dokunduğumuz ilk ânda doğalarını gerçekten değiştiren şeylerin, değişmez ve sabit olduklarına dair yanlış bir izlenime" sahip olduğumuzu söyler. Biz, "akışkan izlenimler"imizden hayalî bir "dış çizgileri sağlamca belirlenmiş nesneler" dünyası yaratırız, ve bu şekilde "gerçeklikte yavan ve cansız olan şeylerin, canlılık, hareket ve hayatın ateşiyle dolu" olduğunu sanırız.[24] Bağlamı dışında bu görüşler ikna edici gelir. Oysa, bu görüşler üslubu kendileriyle çelişen bir romanda ortaya atılırlar. Eğer Herakleitos'un akışkanlık görüsü Pater'a otantik dünyanın kapılarını açıyorsa canlılık, enerji ve yaşamın ateşi nerededir? *Marius* bütünüyle enerjiden yoksundur. Ezici bir şekilde güçsüzdür – güzel, ciddî ve katı olsa da Dekadan bir dermansızlığı vardır. Pater'ın çağdaşları bu durumun farkındaydı. Max Beerbohm öğrenciyken Pater'a duyduğu tepkiyi anımsar: "O zamanlar bile, her cümleyi bir kefen gibi yaydığı sıkıcı ritüelinden bunalıp, İngilizceye ölü bir dil gibi davranmasından dolayı ona kızardım."[25] Moore'a göre, *Marius*'taki dil katafalka konmuştur. Öyleyse Pater İngilizceyi aşk yapabileceği Dekadan bir cesede dönüştürür. Patercı teori ile pratik arasında ters giden bir şeyler vardır.

Pater'ın algı mekanizması nedir? "Deneyim, bizi keskin ve gözü doymaz gerçeklikle ezen bir dışsal nesneler seli altına gömüyormuşa benziyor." Oysa tefekkür, büyülü bir şekilde şeylerin Apollonca "kenetleyici gücünü" eritir: "Gözlemcinin zihninde her bir nesne, bir – renk, koku,

doku – izlenimler kümesine dağılır."[26] Ritüelleştirilmiş algısal ilişkilerinde Gautier, ayrıntıları hayranlık verici bir kesinlik ve dakiklikle görerek, dokunarak ve kaydederek modern dünyanın fenomen fazlalılığını uzakta tutar. Oysa Pater'ın dağılmış izlenimleri Dekadan bir bütünlük yitimidir. O, nesneleri serum gibi saydam ve ağırlıksız kılmak ister. Onun Herakleitosçu evrensel hareket teorisi, aslında nesnelerin saydamsızlığına, özelde kadınsı doğanın kitonyen saydamsızlığına karşı bir savunma mekanizmasıdır. Her ne kadar nesnelerin algı yoluyla gaza ya da sıvıya dönüştüğünü iddia etse de, nesnelerin ağırlıkları öylesine fazladır ki onu durağanlaştırırlar. Bununla birlikte retorik personanın toplam edilginliği. Bu görünmez ağırlık, kefen ve cenaze metaforları, Pater ile ilk defa karşılaşan okuyucuyu fazlasıyla bunaltır. O, gözü billurlaştırırken onun odağını bulanıklaştırır. Daha önce de söylediğim gibi bir estet Mısır'da başlamış olan Apollonik nesneleştirme sürecinde gözüyle yaşayan kişidir. Pater, tedirgin edici bir ara durumda sıkışıp kalmış, doğanın Apollonik dönüşümü ise yarım kalmıştır. Herakleitos'a sığınmak onun metafizik sorunsalını çözemez. Eğer her şey değişiyorsa benlik bir tecrit olamaz. Pater'ın personası Baudelaire'inki kadar statik olmakla birlikte, Baudelaire doğru ve ısrarlı bir şekilde taş kesilmeyi tasavvur eder, estetin evreninin optimal koşulu olarak akışkanlığı değil.

Pater'da estetik algı baş düşmanı olan kadın doğayla savaş halindedir. Eril sanat uzmanının Apollonca gözü, Coleridge'in istediğini alan daemonu lezbiyen vampir Geraldine'de açtığı şeytanî Gorgon gözünün kuşatması altındadır. Pater'ın Herakleitosçu estetiğinin doğayla ilgili kaygılardan doğduğu, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sı vesilesiyle *Rönesans* hakkında daldığı düşüncelerle kanıtlanır. Bütün yazdıkları içinde açık arayla en güçlü olan bölüm, Dekadan Doğanın Hanımı hakkındaki bu muhteşem tasavvurudur. Mona Lisa, suların gerisinden yükselen bir "varlıktır." Göz kapakları "bir parça ağır"dır. Güzelliği, "tuhaf düşünceleri, fantastik hayaller ve şiddetli tutkuları küçük küçük hücrelerde saklayan ambar"dır. Yüzünde kadim çağın kösnüsü, Ortaçağın hayalleri ve Rönesansın günahları yani "Pagan dünyanın geri dönüşü" görünür. O, üzerinde oturduğu kayalardan daha yaşlı bir "vampirdir." Troyalı Helen'in annesi Leda, Meryem'in annesi Azize Anne'dir. Onun yaşamı "on binlerce deneyimi önüne katıp sürükleyen ebedî bir hayattır."[27]

Pater'ın Mona Lisa'sı, yiyip bitiren kadir-i mutlaklığıyla nesne-dünyasının önünü tıkayan algısal baskı şeklindeki doğa anadır. Sırtaran Gorgon misali mekânın ve zamanın üzerine çöreklenmiştir. O, Pater'ın gerçeklik hakkındaki "yanlış izlenimler"imiz kılmaya çalıştığı "şeylerdeki kalıcılık ve sabitliktir." Mona Lisa, Pater'ın korktuğu ve baskı altında tuttuğu her şeydir. Bu kötü şöhretli mor düzyazı yaması hem bir yakarış hem

de şeytan çıkarmadır. O, Pater'ın doğa anayı yazıları içindeki katı temenosa hapsettiği bir ritüel tecrittir. Onu bastırarak ve içerde tutarak gözün efendisi bir estet olarak kimliğini korur. Yine de ona gözümüzü diktiğimizde şeytanî hayvan gözüyle kanımızı dondurur. Byron'ın şirret kadının önünde sürünen travesti Don Juan'ı gibi, onunla karşılaşmamız cinsel gücünün zayıfladığı bir anda gerçekleşir. Yalnızca Pater'ın tükenmiş edilgen düzyazısında çıplak değilizdir. Bu, Huysmans'ın çiçek karabasanında olduğu gibi hayalî bir felç anıdır. Tehlikeli bir biçimde korunmasız, cinsel olarak savunmasızızdır. Herakleitos'a başvuran Pater'ın istediği doğuya özgü bir biçimde çerçevesi olmayan algıdır. Oysa burada hermafrodit tezahür momentinde Mona Lisa'nın çerçevesini belirlemeye çalışır. Hareketsizce oturmayacak, bu çerçeve içinde tarihi dolanarak kat ederken sağa sola sapacaktır.

Pater'ın Mona Lisa'ya söylediği ilahi, Gautier'nin Leonardo üzerine yazdığı denemeden kaynak alır. Gautier, "kıvrık, yılansı ağız"lı Mona Lisa'da "belli bir bitkinlik" saptar. "Kara bir tül"ün arasından onun "menekşe rengi gölgeler"ini görürüz; "rehavet içindeki sırlar" ve "bastırılmış arzular" fısıldayan sesler işitiriz.[28] Pater, Baudelaire'in vampiri gibi çağlar boyunca başkalaşıma uğrayan kriminal şehvet düşkünleri olan Gautier'nin Mona Lisa'sı ile Swinburne'ün Dolores'ini kaynaştırır. Pater'ın Mona Lisa'sı uygarlığın lağımı, av peşinde koşan sürtük Clodia'dır. Gözü doymaz bir halde "düşünce ve yaşamın bütün biçimlerini" kendisinde toplar. Bloom'un belirttiği gibi "hem kendi hem de bizim iyiliğimiz için haddinden çok varlık kazanır."[29] Mona Lisa Dekadan aşırılıkla şişer. Yalnızca Blake'in zalim doğa tanrıçaları bu kadar kocaman olabilir.

Baudelaire ve Swinburne'den farklı olarak Pater'ın devasa vampirine karşı erotik bir ilgisi yoktur. Onun yüceltilmiş zevkleri münhasıran erkekçedir. Yazılarında bulabildiğim tek cinsel ya da gizli-cinsel olay, kahramanın, bilenmiş bilincinin esrime ânında kendini erkek arkadaşı için fedâ ettiği *Marius*'un doruğudur. Bu sahne, Swinburne'ün *Atalanta in Calydon*'da kadınsı erkek kahramanın çatışmalarını model almıştır. Pater, Mona Lisa'nın "akıl erdirilmez gülümsemesinde", "bir parça tekinsiz bir şey" hisseder. Gülümser, çünkü tasavvur, bilgi ve deneyim buyurur. Erkek ondan daha fazla kaçınamaz ya da yanında onu da getirmeksizin gidebileceği bir yer bulamaz. O biyolojinin ağırlığı ve yüküdür.

Pater, Gatuier'yi izleyerek düzyazıyı şiire çevirir. Yozlaşmış bir Yüksek Rönesans objet d'art'ını kültürel bakımdan öncelikli kılmakla Ruskin'in Orta Çağ ahlâk anlayışına meydan okur. Yeats, Mona Lisa parçasını ilk modern şiir olarak *Oxford Book of Modern Verse*'ye (1936) alarak Pater'ın lirizmini desteklemiştir. Ne yazık ki cümleleri aksak serbest

dizeler şeklinde bölerek onların içsel ritmini bozmuştur. Önsözünde parçanın "bir nesle egemen olduğunu" söyler.[30] Yetişmesinde rol oynayan "her şeyin Rafael-öncesi" olduğunu iddia eden Yeats, Pater'a çok şey borçludur.[31] Swinburne'ün vampirlerinin cinsel birlikteliğini uyarlayan Pater, Mona Lisa'yı hem Leda hem de Azize Anne'e (Meryem'in Leonardo'daki tuhaf eş-çifti) dönüştürür. Pater'ın anne daemonu, Yeats'in "Leda ve Kuğu" adlı şiirinde Leda ve "Two Songs from a Play" adlı şiirinde Meryem için ödünç aldığı bir fikir olarak klasik ve Hıristiyan tarihsel döngüleri törenle işbaşına getirir. Oysa Yeats kendi kaygılarının esinlediği çok önemli cinsel bir düzeltmeyi gerçekleştirir. Onun Leda'sı haşin erkek Zeus tarafından iğfal edilmiş ve gebe bırakılmıştır. Pater'ın Mona Lisa'sının bir ortağa gereksinimi yoktur: O partenogenesis yoluyla olgulara can verir. Öyleyse yirminci yüzyılın açılış şiiri olan "Leda ve Kuğu", Yeats'i Pater'dan, fin-de-siecle Dekadans'tan ve takılıp kaldığı Swinburne'ün cinsel esaret düşlerinden özgürleştiren bir şeytan çıkarma âyinidir.

İlksel rahim-suların arkasında dikilen bir "varlık" olarak Mona Lisa, şekilsiz ve cinsiyetsizdir, yalnızca geçici olarak insan biçimine bürünmüştür. Bu hayalet "kayalardan da yaşlıdır", çünkü kayaları o yaratmıştır. Pater onu Darwin'in türlerin kökeninde tahayyül eder. Baudelaire'in vampirleri gibi Mona Lisa da soğuk minerallerden bir dünyada yaşar. Onun güzelliği de mineralleşmiştir, sapkın düşüncelerinin hücresel ambarıdır. Kendisini mercanların organik çoğalmasıyla, Dekadan parçaların birikimiyle gerçekleştirir. Onun düşsel kendini tatmini Blake'in ayağa kalkamayan "Hasta Gül"üne benzer. Ruhun "tuhaf düşüncelerinin" ve "illetlerinin" onun yüzünde usulca bir araya gelmesi Wilde'ın yaşı olmayan Dorian Gray'in aşınmış resminde bir kez daha ortaya çıkacaktır. Swinburne'ün Dolores'i gibi Pater'ın Mona Lisa'sı da aynı anda en eski ve Dekadan, Alfa ve Omega'dır. O dünyayı harekete geçirirken aynı zamanda baygın göz kapaklarının ardından harekete geçirdiği bu dünyanın geç dönemdeki bitkinliğinin kaydını tutar. Gautier'nin Kleopatra'sının kaşları gibi bu göz kapakları da Dekadan ayrılmanın en üst örnekleri, klinik denetim adına estetin ayrılığıdır.

Ruhunu bedenden bedene aktaran Mona Lisa, "tuhaf ağların" eril tüccarı ve üzerinden ayrılmayan gün batımı ışığıyla "derin suların" eril "dalgıcı" olagelmiştir. Bu uçsuz bucaksız yetenekler onun tanrısal içkinliğini açığa çıkaran bir sorgulama yöntemidir. Prometheus ve Yehova gibi o da emekçi bir tanrıdır. Dalgıçlık neden? Sanırım Pater, kralın karısı, "zekâ ve saflıkta rakibi olmayan kusursuz bir inci" olarak tanımlanan mistik gözlü Nyssia'yı bulmak amacıyla "yeşil derinliklere" dalmanın hesaplarını yapan *Kral Candaules*'ini hatırlar.[32] Bu paha biçilmez inci Mona Lisa'nın

daemonik vampir gözü olabilir mi? Ya da Swinburne'ün biseksüel Dolores ve Faustine'i gibi pürüzsüz, dişi bir inci bulmak umuduyla genital gölgelere dalan lezbiyen bir maceraperest midir? (argo bir ifade olan "içine sokmak" ile karşılaştırın). Mona Lisa örtünün altında marifetlerini sergileyen, elinden her iş gelen bir gezgindir. Bir Romalı imparator edası içinde halkın arasında dolaşan bir kraliçedir.

Pater'da sadece iki cinsel persona vardır: Edilgen erkek estet ve onun kozmik rakibi doğa ana. Bâkir Pater'a yönelik en büyük tehdidi cinselden çok algısal olduğundan, doğa onun yazılarına sadece bir kez çağrılır. Mona Lisa üzerine olan pasaj, Swinburne'ün Hollywood tarzındadır. Yıldız, korkutucu bir şekilde ete kemiğe bürünmüş biçimde kişisel olarak zuhur eder. O, tek bir kişi tarafından oynanan binlerce kişilik bir rol kadrosudur. Karşınızda Mona Lisa! Tarihin en uzun süren şovu. Pater, göz-yoğun Batı geleneği içindeki çok önemli bir figürdür. Algısal ilişkiler onun arayış ve mücadele arenasını baştan sona işgal eder. Bir zamanlar yapmacıklık ve sefihlik olarak görülen estetizm ve Dekadanstaki sofuluğu gözler önüne serer. Pater, arkaik Venüs'ünün sapasağlam bedenini eritmek için Herakleitos'tan yararlanır. Dekadan sanat uzmanlığıyla doğanın çamursu kitonyenliğini temizleyip arıtacaktır. Yüksek ve Geç Romantik vampirler yalnızca hoşça vakit geçirten hayalet hikâyelerinin yosun tutmuş takım taklavatından ibaret değildir. Kimliği radikal bir biçimde genişleten Romantisizm, aynı zamanda kimliğin boş bulunduğu ânı kollayan yırtıcıların da yaratıcısıdır. Vampir, daemonik doğanın kimliği gasp etmesidir. Swinburne vampirini yatıştırır, Pater âyinsel olarak onu uzakta tutar. Pater, gözün ayrımcılığı yoluyla nesneleri baskıcı yaratıcılarından geri almak niyetindedir. Oysa Herakleitos'un ırmağı onu kütleden serbest kılarak sürekli bir değişim içinde tutar. Keats gibi Pater da adını suya yazar. Zehrini kendin seç. İster karada olsun ister denizde, bütün savaş oyunlarımızda kazanan, değişimin sahibesi Doğa anadır.

19
Daemonikleşen Apollon
Dekadan Sanat

On dokuzuncu yüzyılın son on yıllarında edebiyat ve sanat Dekadan cinsel personalarla dolup taştı. Albert Samain'in 1893 yılında yazdığı bir şiir, kültürü bir anti-İsa gibi istilâ eden "Erdişilik Çağı"nı ilân eder. Cinselliği geri püskürten Dekadan erdişi, doğaya karşı muhalefeti ve bir Batı özgüllüğü olan yüksek algılama ve yorumlama kapasitesi nedeniyle Apolloncadır. Işıltılı olmaktan ziyade kasvetli ve solgundur. Colette bu tür erdişileri "kaygılı ve örtülü", ebediyen üzgün ve "meleklere has ıstırabın, donuk gözyaşlarını" izleyenler olarak tarif eder.[1] Benzer biçimde Jung, Mithraslı Ostia ya da Attis'in kadınsı başında "duygusal dünyayı terk etme", edilgin bir kendine acıma görür.[2] Erdişilik, kimi feministlerin imâ ettiği gibi tüm insan rahatsızlıklarının ilâcı değildir. H. G. Wells, *Zaman Makinesi* (1895) adlı eserinde kolektif erdişiliğin tehlikelerini öngörmüştür. Toplum, işçi sınıfı, yeraltında yaşayan çirkin Morlocklar ile zevk sefa içindeki üst sınıf, güzel, güçsüz, duygusuz ve efemine Eloi'ler olarak ikiye ayrılmıştır. Eloi ya da Yukarı-dünyalılar, pasaklı faydacıların işleri yürüttüğü üretken kitonyen dünyadan sürgün edilmiş estet-asalaklardır. Wells'in zaman gezgini başlangıçta Eloi'nin erdişiliğine hayran kalır ama çok geçmeden içinde bulundukları Dekadan yozlaşmadan tiksinir. Yalnızca kendisini gerçekleştirme arayışı içinde olan modern erdişi, karşıtların ve çatışmanın yarattığı Spenserca enerjiden yoksundur.

Dekadan sanat, Salon'un akademik resmiyle aynı yazgıyı paylaşarak avant-garde ve modernizmin zaferiyle birlikte bir kenara atılmıştı. Son yirmi yıl, figüratif resmin uluslararası canlanışına tanıklık etmiş bulunuyor. Müzeler depolarına kaldırdıkları eski işlerin tozlarını silkip yeniden sergiye çıkarıyorlar. Artık ihtiyacımız olan şey, avant-garde'ın ne kadarının Dekadan Geç Romantik olarak kabul edileceğine ilişkin olarak sanat tarihinin yeniden gözden geçirilmesidir: Dekadan durağanlıkları ve klastrofobileriyle Whistler ve Manet'in eserlerinin çoğu, Toulouse Lautrec'nin eserlerinin tamamı, Munch, Gaudi ve hattâ Seurat'nın *La Grande Jatte*'i.

Dekadan sanat âyinsel ve gölgeolaycıdır. İşte içeriği: Romantik cinsel personalar, papazlar, putperestler, daemonik doğanın kurbanları. Dekadan sanat, şiirden sahneler tasvir ettiğinde bile asla illüstrasyondan ibaret de-

ğildir. Baskın Batılı imgeyi ve saldırgan gözün cinsel boyun eğdirişini dra matize eder. Dekadan sanat seyirci üzerinde düşmanca taleplerde bulu nur. Onun üslûbu pagan gösteri ve pagan gösteriş zemininden yükseli En değersiz Dekadan resimlerin gerisinde, on dokuzuncu yüzyıl sanaı üzerine yazılmış metinlerin gözden kaçırdığı doğa ve toplum ile ilgili Ro mantik, karmaşık varsayımlar yatar. Cézanne gibi kültür alanının moder nist kahramanları gereğinden fazla önemsenmiştir. Basit Protestan değer ler olan Cézanne'daki sadelik ve "samimiyet", Rousseau-Wordsworthva ri bir çizgidedir. Reformasyon Karşıtı Barok gibi Dekadan sanat da büyü yalanlar söyler. Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Gustav Moreau ve Aubrey Beardsley, gösterilen ilgiden daha fazlasını hak ediyo Önemli bir grafik sanatçısı olan Beardsley, 1960'lardaki kısa süren popü laritesine rağmen, Amerikan üniversite müfredatlarından ve slayt arşivle rinden şaşırtıcı bir şekilde uzak tutuluyor. Sade gibi o da liberal insan bi limlerince sansürlenmiştir.

1848'de kurulan Rafael-öncesi Kardeşliği, sadece beş yıl devam ett ama üslubu geç on dokuzuncu yüzyıl sanatı ve tasarımı tarafından Avrup çapında benimsendi. Ruskin'in esinlediği Rafael-öncesi taraftarları, tuha bir biçimde Raphael'in temsil ettiğini düşündükleri Yüksek Rönesans sa natının paganvari kalabalıklığı içinde kaybolmuş olan orta çağa özgü sa deliği ve saflığı geri getirmenin arayışı içindeydi. Onlar, Dekadan öncül lerinden farklı olarak kolektif toplumsal değerleri gündeme getirdile Topluluğun benim daha o zamandan Dekadan olarak tanımladığım te üyesi, İtalyan kanı taşıyan Rossetti'dir. Yine de bütün Rafael-öncesi re simlerde biçimle ahlâkî içerik arasında çözüme kavuşturulmamış bir ge rilim bulunur.

Rafael-öncesini temele alan resim, organik doğanın küçük ayrıntılar na duyulan Keatsvari bir heyecan ile başlar. Oysa Yüksek Romantik ener ji ya da dinamizm yerine elimize geçen şey, Geç Romantik bir durağar lıktır. Maniyerizm gibi Rafael-öncesi sanat da rahatsız edici bir biçimd resimsel odaktan uzak durur. Gözlerimiz, insan figürlerine otomatik ola rak yöneleceğine mikroskobik detaylar üzerinde amaçsızca gezinir. Renl Bizans mozaiği ya da Gautier'nin enfes renk birimlerinde olduğu gil gölgesizdir ve farklı hücrelere uygulanır. Çiçekler ve otsu bitkilerin uzu yaprakları görkemlidir, resmin yüzeyi üzerinde öylesine zengin çalışılmış tır ki Rafael-öncesi doğacılık ile Gustave Moreau'nun değerli taşlarla be zenmiş usta işi ürünü arasında bir adımlık bir mesafe vardır. Rafael-önce si resimde her şey *gereğinden fazla açık seçiktir.* Göz davet edilir, anca baskı altında tutulur. Parça, izleyen üzerinde rahatsız edici bir baskı uygu layarak bütüne egemen olur. Peyzajın, donmuş Dekadan bir manzaray dönüşen *doğal olmayan bir durağanlığı* vardır. Günışığının aydınlattığı pa

noramalar Dekadan bir kapanımda, Spenservari bir çardakta kısılıp kalmıştır. Rafael-öncesi resim, alkışlarken bile kötürümleştirir. Kişiler ve şeyler billurlaşmış, mumyalanmış, minyatürleşmişlerdir.

Rafael-öncesiciler, tanınmamış bir sanatçı olarak göçüp giden Blake'i yeniden dirilttiler. Swinburne, Blake'in daemonik şiirini, Rossetti ise onun sanatını tanıttı. 1847'de Rossetti, Blake'in chiaroscuro'ya saldırdığı ve "ahlâksal doğruluğun katı ve düz çizgisini", Mısır'dan başlayıp Yunanistan'a, oradan Botticelli ve Spenser'a dek izini sürdüğüm Apollonik konturu övdüğü yerden devam etti. Ruskin de benzer şekilde Rönesans chiaroscuro'sunu mahkûm eder. Öyleyse ayrıntının Rafael-öncesi keskinliği tartışmalı bir şekilde Apolloncadır. Rafael-öncesi mumyalama, Rossetti'nin cinsel personalarının en önemli ilkesi olan Apollonca nesneleştirme ve sabitlemedir. Rossetti, öbürlerinin aksine doğadan manzaralar çizmekte zorlanırdı ve kimi zaman kara kadifeyle kaplı odanın Dekadan ritüel inzivasında bu manzaraları hayalinde canlandırarak çizmek zorunda kalırdı.

Kariyerinde ilerledikçe, ya da bazılarının dediğine göre yozlaştıkça, Rossetti'nin resmi saplantılı biçimde tek bir konuya, uyurgezer bir rehavet içindeki bir kadına geri döndü (*Resim 37*). Rossetti'nin kadını, dağılmış saçları ve lirik bir serbestiyle dalgalanan Orta çağa özgü uzun, bütünlükten yoksun gibi duran elbisesi içinde Viktoryen geleneğe kafa tutar. Ağır başı, yılansı boynu üzerinde sallanır. Uzun, gür saçları Belle Dame Sans Merci'nin tuzağa düşüren ağıdır. Onun dolgun dudakları, Burne-Jones ve Beardsley'e şükran borçlu olduğumuz Dekadan sanatın evrensel motifine dönüşmüştür. Rossetti'nin vampir ağzı konuşamasa da kendine ait bir yaşantısı vardır. Kurbanlarının kanıyla doludur. Blake'in hasta gülü gibi Rossetti'nin kadını da sessizlikle, ıslak, özel zevklerle sarılıdır.

Rossetti, onunla evlendikten kısa bir süre sonra aşırı afyondan ölen veremli eşi melankolik Elizabeth Siddal'ın yüzünü bir tören icra eder gibi hafızasında canlandırırdı. Kadının ölümünden yedi yıl sonra, Romantik bir hezeyan içindeyken onunla birlikte gömmüş olduğu bir tomar şiirini kurtarmak amacıyla bedenini mezardan çıkardı. Ölümünden önce ve sonra mütemadiyen karısının resmini yaptı. Arkadaşı Ford Madox Brown günlüğünde şöyle yazmıştır: "Bu onda bir monomani gibi."[3] Rossetti'nin erkek kardeşi, John Everett Millais'in *Ophelia*'sının (1852) Elizabeth Siddal'a en fazla benzeyen resim olduğunu söylemişti. Tahmin edin: Siddal'ın kendisi Rossetti'nin resmettiği kadına azıcık bile benzemiyordu. Sanki sanatçı, imgesinin, yaşayan tüm kadınları bir kenara attığı Poe'nun Ligeia'sına bağlanmış gibiydi. Leonardo gibi Rossetti de büyük olasılıkla annenin Romantik bir gölgesi olan arketipik kökenin güçlü etkisi altındaydı. William Holman Hunt'a göre onun daha sonraki modellerine bakışı şöyleydi:



37. Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868.
Âdem'in uğursuz kabul edilen ilk karısı. Kibri yansıtan büyülü yüksükotundan oluşan çiçekler. Yılın farklı zamanlarında açarlar.
Bu yüzden de doğanın kraliçesi kabul edilen mitolojik kadını simgelerler.

"Bir yüzün taslağını çizerken, Rosetti poz verenin özelliklerini en sevdiği ideal tipe dönüştürmek eğilimindeydi, ve çizimini bu şekilde bitirirse, her ne kadar resimle model arasında benzerlik bulmak için hayli uğraşmanız gerekse bile, çizim son derece göz alıcı olurdu, buna karşılık, poz verenin özellikleri önceden belirlenmiş biçime uymakta zorluk çıkarırsa çizimi tatmin edici kılmak için gönülsüz taramalar ve eklemeler yaptığı bir aşamaya geçerdi."[4] Saplantı, bir zihinsel kapanım, gerçekliğin Dekadan üslûpta deforme edilmesidir. Rossetti'nin Siddal'a fanatik adanmışlığını ya-

ratan neydi? Onun narinliği başkalarına kadınsı gelirdi. Rossetti ise, adaşı Dante'nin Beatrice'te görmüş olduğu gibi, bu narinlikte güzel oğlanın hermafrodit uzaklığını, tekbenci güzelliğin zalim mükemmelliğini görmüştü. Böylece depresif kız-oğlan Elizabeth Siddal'dan bütün Dekadan sanatın belirleyici cinsel personası çıktı.

Yüksek Romantik şiirin üzerindeki etkisi yoluyla, İtalyan Katolikliği'nin ortadan kalkmamış paganizmi Rossetti'de yeniden yüzeye çıkar. Bir Romantik gerileme şeklinde onun resmi, Rafael-öncesi Orta Çağdan, pagan geçmişe doğru sürüklenmeye başlar. Symons, Rossetti'nin kadınlarının "idol" olmaya doğru giden uğursuz dönüşümlerini fark etmiştir: Venüs "git gide daha Asyalılaşır", sanatçının düşleri "aysı, hayaletimsi, karanlık ve anlaşılmaz bir tehdit"tir.[5] Kibele'ye dek geriye giden Rossetti kadına gösterilen Orta çağa özgü saygıyı daemonikleştirir ve Yüksek İngiliz Romantisizmini Geç Romantisizme taşır. O ve Swinburne kadının kadir-i mutlaklığı konusunda aynı görüştedir. Onun geç dönem eserlerinin mahmur vampirleri, daha yeni beslenmiş oldukları erkeklere ürpertici bir şekilde ilgisizdir. Rossetti, sıska Elizabeth Siddal'a Rafael sonrası Barok'un kütleselliğini giydirir. Romantisizmde heykelin eksikliğini, kadın personalarına heykellere özgü bir yoğunluk katarak ve Rafael-öncesi doğada gizlenen baskıları ifade ederek telâfi eder. Onun *objets de culte* içinde en haddini bilmez olanı *Astarte Syriaca*'dır (*Resim 38*). Ağırbaşlı tanrıça ve iki vamp meleğin yüzleri aynıdır; Siddal ile fotoğraflarda göründüğü kadarıyla erkeksi bir sertliği olan Jane Morris'in birleşimi. Erken dönem Rafael-öncesinden sürülen chiaroscuro [*ışık-gölge*], yüreği ve zihni bulandırmak üzere geri dönmüştür.



38. Dante Gabriel Rossetti, *Astarte Syriaca*, 1877

Rossetti ile öğrencisi Burne-Jones, Leonardo'nun *Bâkire, St Anne ve Çocuk* adlı tablosu için uygun bulduğum terimle ifade edecek olursak alegorik aşırı doluluğu uygular. Çift çizilmiş kadın yüzleri daima bir kiton-



39. Dante Gabriel Rossetti, *The Bower Meadow*, 1872.

yen dip akıntısı olarak kimliklerin ensestvari çöküşüne işaret eder. Aynı kadın, Botticelli'nin tutsak *Primavera*'sının bir versiyonu olduğunu düşündüğüm Rossetti'nin *The Bower Meadow*'unda, tüy değiştiren bir kuş gibi sadece saçlarının rengi ve biçimi değişmiş şekilde tekinsiz bir dörtlü olarak belirir. (*Resim 39*). Her biri yüzünü başka yöne dönmüş dört kadın şarkı söyleyip, dans etmektedir. Birbirleriyle duygusal bağları olmayan bu kadınlar, görüntünün çakıştığı düzlemden uzak bir mekâna süzülürler. Van den Berg on dokuzuncu yüzyıl'da benliğin ayrı düştüğünden ya da "çoğullaştığından" bahseder.[6] *Astarte Syriaca* ve *The Bower Meadow*'da Ro-

mantik kızkardeş-ruhun mazoşistçe kendisini avlaması anlamına gelen zihnin dişi çoğullara bölünmesi gerçekleşir. Birbirlerine yabancılaşmış olan bu ikizler gizemli güçlerini Geç Romantik maddîliğin cansız mekânı üzerinde kullanırlar. Rossetti aynı üçlü yüz temasını *Rosa Triplex* ve *La Ghirlandata*'da tekrar eder. Yoksa o, Blake'in üst üste bindirilmiş üç yüzlü bakiresi midir? *The Blessed Damozal*'da tek bir yüz farklı yaşlarda görünür. Hayalet âşıklar *How They Met Themselves*'de birbirlerinin gözlerinin içine bakarlar. Rossetti, Romantik kimliğin çok fazlalığını dramatize eder. Romantik bunalımın Spenservari arenasının adını koyar: Doğum ve ölümün ebedî harman yeri, hem açık hem kapalı çayırdaki çardak olarak doğa.

Burne-Jones, Rossetti'nin sapkınlıklarını miras aldı. Martin Harrison ve Bill Waters Burne-Jones'un resmindeki hermafroditliğin izini Swinburne ve Simeon Solomon'a dek sürer: "Rossetti'nin sanatının hiçbir biçiminde cinsiyetlerin bu müphem yorumu bulunamaz."[7] Oysa Rossetti'nin tüm kadınları hermafrodittir. Ölmüş Elizabeth Siddal'ın, bir kâhine Beatrice suretinde gözlerini yummuş kendi tanrısallaştırılmış ideasına dua eder şekilde tasvir edildiği *Beata Beatrix*'i (1863) ele alalım. O, Shelley'nin gözlerini yummuş, kendi kendine mırıldanan ve gülümseyen android Hermafroditine benzer. Nefertiti hakkında söylediğim gibi, bir kadındaki gayri şahsîlik ve duygusal anlamda ruhsuzluk onu erkeksileştiren bir kayıtsızlıktır. Siddal'ın Dekadan erdişiliği, tekbenci kendine kapanmışlığında, ürkütücü hâlesinde yatar. Dekadans, çıkmaz yollar hakkındadır. Rossetti'nin geç döneminde de sürdürdüğü tek Orta Çağa has taraf, Dante'nin kaybettiği Beatrice için yarattığı debdebeli tapınçtır. *Vita Nuova*'daki cinsel hiyerarşide Dante iddiaya girerim ki Floransa'da hiç kimsenin hakkında özel bir şey bilmediği soğuk, narsisist bir yeniyetme kıza boyun eğer. Buradaki gizli sado-mazoşizm, Burne Jones'un "Gabriel bir tarafıyla kadındı." dediği Rossetti'de apaçık hale gelir. Batılı sanatçılar cinselliği âyinselleştirirler, çünkü Batılı sanat doğayı âyinselleştirir.

Burne-Jones, Rafael-öncesicilerin Orta Çağcılığını, İtalyan Rönesansına özgü üslûpla, özellikle de Donatello'dan türeyen Apollonca katılığı devralan Mantegna'nın üslubuyla ustaca yozlaştırır. Eril ya da dişil, onun tüm personları Elizabeth Siddal'ın yüzüne sahiptir. O da Rossetti'nin saplantısına kapılmıştır. Örnek olarak, Burne-Jones'un kederli Sir Galahad'ı (yaklaşık olarak 1857) şövalye olarak apaçık Siddal'ın kendisidir. Muzaffer Aziz George o kadar kadınsıdır ki kolaylıkla Jan Dark zannedilebilir. *Perseus and the Graiae*'de (1892) bir kızı andıran kahraman, küstahça kandırdığı arketipik kadından daha az erkeksidir. *Pygmalion*'daki gencin yüzü *Danaë*"deki kızın yüzünün aynısıdır. *Cupid and Psyche*'deki iki âşık aynadaki imgelerdir. Octave Mirbeau Burne-Jones'un yüzleri için, "Göz-

lerin altındaki halkaların... sanat tarihinde eşi benzeri yoktur; onların mastürbasyon mu, lezbiyenlik mi, normal bir sevişme mi yoksa verem sonucu mu olduğunu söylemek imkansızdır" der.[8] Bu iç paralayan kara gözler hastalıklı Siddal'a aittir. Batıdaki sagaların muhteşem kahramanlarına kozmetik olarak uygulanan bu gözler, erkeksi güdüyü ve eylemi kaynağında kurutur. Burne-Jones'un şövalyeleri kültürün çöküşünü gözleyen saplantılı uykusuzlardır.

Burne-Jones'un transseksüel dünyası, ensestvari bir şekilde kendini çoğaltan tek bir varlıkla meskûndur. Bir başka Geç Romantik çardakta, kurşunî gökyüzünün altında gölgesiz bir durumdayızdır. Onun cinsel personaları üzerindeki âyinsel kısıtlama, gözümüzün öteki insan tiplerine ulaşma hakkını engelleyen Dekadan bir kapanımdır. *The Golden Stairs* (1880) Rossetti'nin üçüz ve dördüzlerini genişletir. On sekizi de birbirinin aynı olan, kendilerini çoğaltan ve gözü taciz eden, birbiriyle özdeş kadınların akınına uğrarız. Aşırılıktaki güzellik Dekadan hazımsızlığa neden olur. *The Wheel of Fortune*'daki sado-mazoşist görüntü eril olanı çoğaltır. Dev Fortuna, bir dizi genç ve güzel erkeği, Michelangelo'nun bunalımlı geç döneminin erkek odalıklarını birbirine zincirleyerek, işkence çarkını döndürür. Kolları ve bacakları duyusal ıstırapla gerilmiş, her biri öbürünün tükenmiş ikizi gibidir.

Burne-Jones'un kuşatılmış doğası, 1880'lerden I. Dünya Savaşına dek gelişen Art Nouveau'yu başlattı. Bunu takiben modern makine kültürü, Art Nouveau'nun organik kalıplarını Art Deco'da geometriyle buluşturdu. Böylece Spenser'ın Yüksek ve Geç Romantisizmine uzanan egemenliği beklenmedik bir şekilde Chrysler Binası ve Radio City Music Hall'de son buldu. Burne-Jones'un yılankavi çizgileri, Art Nouveau'nun arabeskindeki gizil cinsel anlamı açığa çıkaran alevlere benzeyen obur çiçeklerin yaratıcısı Blake'den esinlenir. Art Nouveau'nun zengin tarihi psikolojik bir kavrayıştan yoksundur. Yirmi yıl önce, Art Nouveau'nun, hiç unutmamış oldukları için onu da Beardsley'yi de yeniden hatırlamaya hiç gerek duymayan erkek eşcinsel estetler arasındaki popülerliği beni şaşkına çevirmişti. İskender'i andıran bu eşcinsellerin hayran olduğu her bir yıldızda, üslûpta ya da sanat eserinde daima potansiyel bir hermafroditlik vardır. Aynı şekilde Maniyerizm'den beri en çift cinsiyetli üslûp olan Art Nouveau için de durum böyledir.

İslâmî tezhipten farklı olarak. Art Nouveau değerce nötr değildir. Ama zaten sanatta hiçbir şey değerce nötr değildir. Üslup, daima doğa ve toplum hakkındaki öngörülerin bulanık bir tezahürü olmuştur. Art Nouveau muhteşem bir şekilde Dekadan dünya görüşünü ifade eder. Odalar ve binalar, Mısır'ın durağan, dört köşeli, yönsel erkek göğsünü model alan kamusal anıtlarından itibaren Batılı iradeyi hedef alan cinsel yıkıcılık faali-

yetleriyle, kavisli ritimlerle dalgalanır. Batı mimarisinin temel çizgisinde, labirent misali mahşer bölgeleri ve kalabalık yüzeyleriyle Hindu tapınaklarından farklı olarak rasyonel bir örgütlenme vardır. Gaudi'nin Art Nouveau odaları ve mağaraları dişi kabartılarıyla arkaiktir. Art Nouveau, hareketli ancak sterildir. Kapılardan, ızgaralardan, lambalardan, pencere camlarından tırmanan yapraklar ve sarmaşıklar, ahlâkî karanlığın bahçesi, insan elinden çıkan eserler üzerinde hak iddia eden bir cangıldır. Huysmans'ın *A Rebours*'u gibi Art Nouveau da doğayı en sersem ve tinsellikten en uzak haliyle, imalı bitkisel hareketin en eski çağlara ait karmaşası içinde tasvir eder. Art Nouveau, meyvesiz bir büyümedir. Keatsvari dolgunluk sönükleşir ve büzülür. Art Nouveau iğnelerin ve dikenlerin hasadıdır. O, modern kenti kara alevler içindeki Sodom, doğayı ise nihaî kasılmalarla kıvranan soğuk biyoloji olarak tasvir eder. Art Nouveau, Helenistik sanatın icat ettiği, Romalı imparatorların elinde zalim bir eğlence ve oyuna dönüşen Dekadan bir tekniği kullanarak ilkeli incelmiş olan ile birleştirir.

Eleştirmenler, Burne-Jones'un resimlerini fazla "süslü" diye küçümser. Oysa bu Maniyerizmin zarif bilincidir. Hatta Whistler'ın güler yüzlü, Japon iç mekânlarının Maniyerist bir doğrusallığı vardır; onun temiz, düzgün çizgisi anatomik bir mesaj taşır. Ev ve beden arasında mimarinin doğuşundan bu yana bir analoji vardır. İri yarı, iri göğüslü Viktoryen *grande dame* döşenmiş bir kanepedir. Biseksüel Sarah Bernhardt'ın temsil ettiği uzun boylu, dümdüz göğsü olan Rafael-öncesi Yeni Kadın, sıska Mackintosh sandalyesidir: İskoç malı işkence askısında çay ve sempati. Maniyerist Art Nouveau kadının ağırlığını ve içselliğini inkâr eder. Onun bir anda donan bitki örtüsünün demirden sarmalları doğanın bereketli akışkanlığını durdurur. Sado-mazoşist bir kinaye olarak kırbaç darbesi göze batar. Art Nouveau, sanatta dondurmak istediği için taklit ettiği kitonyene karşı mücadele verir. Art Nouveau, doğanın süreğen hareketini algısal bir durağanlığa dönüştüren Geç Romantik Apollonca bir üslûptur.

Art Nouveau'nun başlatıcısı olan Burne-Jones, bütün boğucu düzensizliği içinde doğanın Medusa başını gösterir. *The Briar Wood*'un alımlı şövalyeleri Uyuyan Güzel'in şatosunun dışında kendilerinden geçmişçesine sereserpe uzanmıştır (*Resim 40*). Etrafa dağılmış zırhları, Orta Çağın goblen işlerinde canlanmış olan Botticelli'nin hücre parmaklıklarını andıran çam ağaçları gibi inanılmaz derecede yoğun ve her yeri kaplamış olan böğürtlen çalısının üzerinde tuhaf biçimler almıştır. Doğa ananın eril olan üzerindeki zaferini görüyoruz. Burne-Jones'un en büyük eseri olan *The Doom Fulfilled*'de Perseus, kendisine dolanmış doğanın pençesindeki Lacoön'dur (*Resim 41*). Bu tasarım Book of Kells'teki yaldızlı mektupları anımsatır, çünkü Romantisizm doğa tapıncının kutsal kitabıdır. Perseus,



40. Sir Edward Burne-Jones, *The Briar Wood*, 1870-90.

Blake'in çiçeğinin aç kursağına itilir. Resim, Art Nouveau'daki daemonik doğanın, insanı kıstırmak ve boğmak üzere saldırgan yaşama uzanan sarmaşıkların soyut bir versiyonu olduğunun kanıtıdır. Burne-Jones'un arsız yılanı Art Nouveau stilini yansıtan demirden bir süslemedir. Perseus, yapraklarla kaplı bitki örtüsünü hayalî bir zırh gibi kuşanırken, organik olan yenilmez metaldendir. Bir Yunan kahramanı Spenser'ın doğanın kucağına düşmüş çelimsiz şövalyesi Artegall'ine dönüşür. O halde Burne-Jones'un resmine şunu sormalıyız: Kitonyen yılanın teması Perseus'u zehirlemiş midir? Doğa, bir ân içinde erkeği kendisine (doğaya) geri dönüştürmekte midir? Efsane Perseus'un kazandığını söylüyor. Oysa resim, doğayla gündelik savaşımızda hepimizin içine düştüğü o arketipik kuşku ânını tasvir eder.

Rafael-öncesi çevresinin öbür üyeleri cinsellik ve doğa sorunlarıyla daha az ilgilendiler. Holman Hunt, Keats'in *Isabella and the Pot of Basil*'inde yer alan (1867), âşığının yaralı başı üzerinde ağlayan yaslı bâkirenin anlatıldığı ölü-sevici bir şiirini resimler. William Morris Elizabeth Siddal'ın yüzünü, dolgun dudaklarını ve uçuşan saçlarını *The Archangel Gabriel*'a (1862) uyarlar. Simeon Solomon, Jean Cocteau'nun eşcinsel erkeklerini önceden haber veren fildişinden bedenlere sahip erdişi kız ve erkek kardeşin anlatıldığı *Until the Day Breaks*'te (1869) onu yeniden canlandırır. Onların ensestsi yakınlığı, sanat ile pornografinin bir arada var olduğuna dair görüşümü destekleyen bir örnekte, Madonna'nın "Open Your Heart" (1986) isimli video klibinde kendilerinden geçmişçesine birbirlerini kucaklayan denizci ikizlerde bir kez daha ustalıkla yaratılır.

Rossetti'nin kıtadaki müttefiki, ondan iki yaş büyük olan Gustave Moreau'dur. Moreau, Rafael-öncesicilerin Keats'e yaptıklarını Byroncı



41. Sir Edward Burne-Jones. *The Doom Fulfilled*. 1885.

Delacroix'ya yapar: Sıcaklık ve enerjiyi sabitlenme ve kapanıma dönüştürür. Moreau statik, zeki Oryantalizmini, bu özelliği Gautier'den almış olan Flaubert'e borçludur. Onun karanlık tablolarının değerli taşlarla bezenmesi dönemin ve usandırıcı deneyimin Patercı tortularıdır. Kangrenli yüzeyler, ruhun Dekadan parçalanmayı ifade eden zerreleriyle lekelenmiştir. Moreau'nun organiğin yerine inorganiği benimsemesi, estetizmin akışkanlığı terk edişini anlatır. Onun şaşaalı Bizans stili, kitonyen karanlığın pıhtılaştırdığı Apollonca bir kristal olan Balzac'ın "kara mücevheri" Kuzen Bette'ye benzer. Geç dönem sanatının abartılı dekoratifliği rol ve cinsiyet arasındaki toplumsal gerilimlerden bir kaçıştır. Yüzey, bedenin ve cinselliğin ötesindedir. Bu yüzden Moreau'nun esas personası mantıksal



42. Gustave Moreau, *Scaea Kapısındaki Helen*, yaklaşık 1880.

olarak erdişidir. Huysmans, Des Esseintes'in Wilde'ın oyununu ve Strauss'un operasını yaratacak olan Salomé resimlerinin ikisini büyük bir övgüyle satın aldığı *A Rebours*'da, gönülsüz ressamı Dekadan geleneğe katar.

Moreau'nun en büyük teması femme fataledır - Judith, Delila, Helen, Kleopatra, Messalina ve Thebai Sfenksi. Benim en sevdiğim Moreau tablosu parlak renklerde yağlıboya çalışılmış bir eskiz olan *Helen at the Scaean Gate*'tir (*Resim 42*). Hoyrat ve hızlı fırça darbeleri onu geleceği gören soyut bir dışavurumcu yapar. Troya'nın yüksek duvarları boyunca gezinen Helen şehri gölgede bırakır. Maskeye benzeyen boş bir yüzü vardır. Onun giysileri koyu kırmızı beneklerle lekelenmiştir. Uzakta görünen Troya ovası ölüler için yakılmış, şimdi tütmekte olan kızıl, şekilsiz odun yığınlarıyla kaplıdır. Helen, bakışlarını neden olduğu uygarlık kalıntısından uzağa çeviren, bulvarların şık hanımefendisi gibi salına salına dolaşır. Başka bir yerde Moreau'nun kadınlarının "tinsel onanism"inden bahseden Huysmans'ın son Helen versiyonu hakkındaki görüşleri şöyledir: "Helen, fosforla kaplanmış, kana kesmiş dehşet verici ufkun önünde, kutsal emanet sandığı gibi mücevherle bezenmiş elbisesi içinde göz alıcıdır... iri gözleri açıktır, sabit ve kaskatı bakmaktadır."[9] Moreau'nun Helen'i pagan doğanın zalim idolüdür.

Moreau, Burne-Jones tarzı erdişi erkeklerden hoşlanır. Jason'ı bir kızınki gibi yumuşak, tüysüz bedenli, Medea'nınki gibi omuzlarına dökülen uzun saçlı bir erkek şeklinde tasvir eder. Onun resimlerinde, Orpehus ve Hesiodos gibi şairlerin kadınsı yüz ve saçları, düzgün göğüsleri vardır. Dizinin en şaşırtıcı tablosu, erdişi güzel oğlanın bir su birikintisinin içine düşerek sersemlediği *The Poet and Nature*'dır (1894). Yüzündeki çılgınca bakışıyla devasa doğa ana onun üstünde durmaktadır. Şairin başını bir bowling topu gibi yakalamıştır, onu öldürürken esinler. Üzerine giydiği tek şey büyümüş likenlerle kaplı uzun bir şaldır. Leonardo, Moreau'nun gökgürültülü gökyüzünün meteoroloji uzmanıdır. Bu korkunç alegori, benim kitonyen bataklığımda, deniz altı bitki örtüsü ve İspanyol yosunuyla kaplı ilksel bataklıkta yer alır.

Moreau, hermafrodit sembolizmi Fransız seleflerini revize etmek için kullanır. Onun sert, güçlü erkeği Yakup, kayıtsız, uzun saçlı, değerli taşlarla bezenmiş tuniği ve başının üzerinde parlayan hâlesiyle Delacroix'nun Sardanapalus'u gibi dirseğini bir kayaya dayamış halde dalgın dalgın manzarayı izleyen bir melekle güreşir. Bu, düşselliğin ve hermafroditliğin ahlâk ve erkeklik üzerindeki zaferdir. Bu göz kamaştırıcı melek Balzac'ın *Seraphita*'smdan mı çıkıp gelmiştir? *The Suitors*'da öç almak için yanıp tutuşan, gergin Odysseus yayını kurar ve sonradan görme gençleri katleder. Onların bakımlı bedenleri Sardanapalus'un öldürülen odalıklarının erdişi çeşitlemeleridir. Bir Bizans aylasını andıran yıldızdan bir madalyonun içinde asılı duran Odysseus'un koruyucusu Athena'dır. Athena, fallikçe bedeninden fırlayan büyük yılan Erekhteus'u dünyaya getirmiştir. *Jupiter and Semele* (*Resim 43*) Ingres'in *Jupiter and Thetis*'ini (1811) yeniden canlandırır. Cüsseli ve sakallı tanrı baba, tekbenci bir esrime içinde olan şaşı, efemine bir Hindu'ya dönüşür. Jupiter, lirini çalarken sanrılar gören Helenistik Apollon'dur. İkinci Geliş için İsa'nın sakalını traş eden Michelangelo, ona kıllı bir göğüs ve kahramanlara yaraşır bir enerji atfederek bu durumu telâfi eder. Moreau'nun üzerinden mücevherler ve inciler sallanan tanrısı, uzun saçlı bir huridir. Minik bedeni tanrının kucağından kayarken Semele'nin yaşadığı dehşet, onun, kadının böylesine kusursuz tanrısallıkta bir hermafroditlikle olan bağıntısızlığını kavrayışından ileri gelir. Tabloyu kaplayan, Pater'ın "batan günü" gibi denizin altından sızan ahlâken belirsiz bir ışıktır.

Kendi başına ve kendisi için güzel oğlan, Dekadan sanatta görece nadir bir konudur. Jean Delville'in *Orpheus*'unda (1893) şairin Maenad'ların kestiği başı bir lir üzerinde Midilli'ye doğru sürüklenir. Kutsayıcı ay ışığının orgazmik buğusuna bürünmüş kadınsı yüzü, ressamın karısı model alınarak çizilmiştir. Şehvetle teşhir edilen uzun boynu, benim hermafrodit eğretilemelerimden biri olan Michelangelo'ın Giuliano'sunun mermer



43. Gustave Moreau, *Jupiter and Semele*, 1869.

gibi ak boynunu hatırlatır. Rönesans temasının Romantik anlamda nasıl tersine döndüğüne dikkat edelim: Şimdi kahraman başkalarının boynunu vuran değil, boynu vurulandır. Dekadan sanatın temel misyonu kadınca gücün biçimlerini kaydetmektir. Onun teması hiyerarşik dayatma, katıksız karizmatik varoluştur. Onun sessiz ikonasizmi yüzünden resim edebiyattan çok daha yetkindir. Dekadan sanatın daemonik tezahürleri, on dokuzuncu yüzyıl kültüründe Rousseau'nun ütopik psikolojisinin yaratmış olduğu, kadının sahip olduğu ahlâkî değere verilmiş yanıtlardır. Böylece kadın Sade'ın şiddet dolu, ilkel doğasının infazcısına dönüşür. Bu eserlerin çoğu, kompozisyonları bakımından teknik anlamda Dekadan, yani münhasıran tek bir konunun denetiminde değildir. Dekadan resim, sanat tarihinin en saplantılı ve âyinimsi bir biçimde ele alınan dalıdır.

Dekadan Sembolizm kıta Avrupa'sında 1890'larda parladı. Franz von Stuck'ın bir Havva portresi olan eseri *Sin*, ironik bir şekilde izleyiciye gülümser (*Resim 44*). Göğsünü ve karnını çevreleyen gür kara saçlarının arasında meşum gözleriyle bizi hareketsiz bırakan devasa bir boa yılanını ansızın fark edinceye dek onun bakışına karşılık vermeyi sürdürürüz. Havva, boa yılanını, üstünde tam da bir boa yılanı olarak üzerinde taşıyan çağdaş Medusa'dır. Von Stuck, Rossetti'nin uzun kadın saçı motifindeki yılansı kötülüğü bir kehânete dönüştürür. Onun Sfenks'i de aynı biçimde korkunçtur: Vahşi, çıplak bir kadın karnının üzerinde bir pars gibi gerinir. Onun güzel, saldırganca zeki başı ve süslü torsosu bir erkek olan Yüce Sfenks'in tetikte bekleyen izlenimi yaratan duruşunu taklit eder. Onun gerisinde Leonardo'nun kayalar ve sudan ibaret çıplak arazisi vardır. *The Kiss of the Sphinx*'de iri göğüslü yarı-hayvan bir kadın çaresizce geriye doğru meyletmiş bir erkeğin üzerine eğilmiş, ağzını onun ağzına dayamıştır. Von Struck'ın hermafrodit tasavvurları, ahlâksızlığın ele geçirdiği Huysmans tarafından yadsınan kadının baştan çıkarıcı fiziksel güzelliğini muhafaza eder. Fernand Khnopff da, Baudelaire ve Moreau'nun başlattığı Sfenks geleneğini sürdürür. Oedipus'unun Burne-Jones tarzı kadınsı bir yüzü ve gül goncasını andıran bir ağzı vardır. Kleist'ın Romantik ensest ilişkisini anımsatırcasına Khnopff, resimlerindeki kadınları kız kardeşini model alarak çizmiştir.

Bir başka Dekadan Sembolist olan Gustave Klimt'in tarzı, derinliği gerçeküstü bir şekilde genişletip yerinden edişiyle Khnoppffs'un *The Offering* (1891) adlı tablosunda önceden haber verilir. Klimt'in göz kamaştırıcı Bizans tarzı yüzeyleri Moreau'dan alınmıştır. Düz mozaik işlerini kanlı canlı doğalcılıkla dâhice buluşturur. Diğer bir ifadeyle sanat tarihinin farklı evrelerini, öğrenilmiş ve klastrofobik bir Dekadan birliktelikle kullanır. Klimt, nesneler dünyasında sıkışıp kalmış, kısmen doğmuş, kısmen yutulmuş personaları tasvir eder. Doğa ve sanat hâkimiyet adına bo-



44. Franz von Stuck, *Sin*, 1893.

ğuşur. Nü'sü *Salome* (1909) sert, sofistike yüzünü Von Stuck'ın uzanmış Sfensk'inden almıştır. En altta yarı yarıya gizlenmiş olan Vaftizci Yahya'nın yaralı başıdır. Erkek, kadının ölümcüllüğü olan dolunayın gizlediği güneştir. *Judith* bu cinsel tasarımı yineler. Floransa sanatının Yahudi kadın kahramanı buz gibi, dünyevî Joan Crawford yüzüyle toplumdan dışlan-

mış, kinik bir şehvetperesttir. Romantik şefkâtin parodisi olarak gülümserken parmaklarını ölü Holofernes'in saçlarında gezdirir. Göğsü ve karnının beyazlığına yayılan bakışının rahatsız edici doğrudanlığı Von Stuck'ın *Eve* tablosundan esinlenmiştir. Klimt'in *Pallas Athene*'si (1898) bir Amazon tanrıçasının militan erdişiliğine sahip birkaç post-klasik eserden birisidir. Yanında duran kargısıyla Athena, içinden umursamazlıkla parlayan gözlerinin görüldüğü maskeye benzeyen tunç bir tolga giymiştir. Göğsünde barbarlara özgü bir ruh imgesi, dilini çıkarmış arkaik Gorgon vardır. Göğsünü koruyan örme zırhı, birbirine vuran altından sikkeler, Zeus'un Danaë'ye verdiği cinsellik armağanıdır. Klimt'teki hükümran Athena, fin-de-siecle Viyana'nın materyalist şehir tanrıçasıdır.

Ruskin'i baş aşağı çeviren Whistler, uluslararası çapta estetizmin yorulmak bilmez bir yayıcısıydı. *The Little White Girl* (1863) adlı eseri ruh hali ve üslubunda Rafael-öncesicidir, Viktorya dönemi salonlarından birinde takılıp kalmış Romantik bir hayalettir. Onun en ünlü tablosunun, popüler imgelemin *Whistler's Mother* olarak adlandırdığı ve çok önemli sayılmayan tabloları arasında gösterilen *Arrangement in Gray and Black* (1872) olması ironiktir. Onu, Pater'ın *Mona Lısa*'sından bir yıl önce yaratılmış bir diğer Geç Romantik vampir olduğunu iddia ediyorum. Tablonun etkisinden bir şey yitirmemesinin nedeni onun ebedî anne imago'sunda aranmalıdır. Whistler'ın annesi neredeyse sağır, buz gibi, bakışlarını çocuklarından kaçıran bir kadındır. O, taştan Firavun gibi Dekadan durağanlığın gösterişsiz taht odasına gömülmüş katı alanlarda oturan bir Sfenks'dir. O, *Sapık* filminin cesedi doldurulmuş annesi gibi, Viktoryen görgü kurallarının kuru havasında mumyalaşmıştır. Sanat eserlerinin kalıcı etkisi daima arketipin gizil şiirini açığa çıkarır. Bu Whistler'ın *Mona Lisa*'sıdır. Onun ağırbaşlı ve nükteli adı, anneyi nesneleştirme ve onun duygusal gücünü dizginleme çabasını yansıtır. Boşuna çaba. Daemonik olan Apollonca sınırları parçalar.

Edward Münch, yanlış biçimde, çağdaşı olan Dekadanlardan çok, onlardan sonra gelen Dışavurumcular arasında sınıflandırılır. *Vampir* tablosunda olduğu, onun sanatı Geç Romantik temalardan biri olan cinsel tehlikeyi konu alır. Nü bir eser olan *Madonna*, dingin kadınsı gücü içinde utanmazca kendisini teşhir eden Von Stuck'ın *Eve*'ini hatırlatır. Erkek en aşağıda açlıktan ölmek üzere olan, tir tir titreyen ürkek bir fetustur. Kenarlarda birbirleriyle yarışan, ancak hiçbir şekilde giriş imkânı bulunmayan spermlerin oluşturduğu bir hat vardır. Madonna'yı esinleyenin Strindberg'in şu sözleri olabileceğini düşünmeden edemiyorum: "Siz bütün kadınların, benim düşmanım olduğunuza inanıyorum. Annem benim dünyaya gelmemi istemedi, çünkü benim doğumum ona acı verecekti. O benim düşmanımdı. Benim embriyomdan besinini eksik etti, işte bu yüzden ek-

sik doğdum ben."[10] Münch'ün, kadının ağırlığı altında ezilen fetusu *Çığlık*'ta (1895) agorafobik bir paranoya olarak karşımıza çıkar. Doğanın cehennemî çukurunun üzerinde, tarihin köprüsünde donup kalmış olan dengesi bozuk Pierrot, zihinsel ve fiziksel anlamda gelişmemiş saçsız bir hermafrodittir. Beardsley de benzer şekilde fetusu cinsel personalar olarak kullanır: Çizimlerinden biri için, "Şapkalar uzatan minik yaratık bir bebek *değil*, vaktinden önce doğmuş yamru yumru bir varlıktır."der.[11] Fetüs, en nihaî Romantik gerilemedir. Shelley, doğum öncesi düşleri için kendi kendisine ensestçi bir ikizin mutlu arkadaşlığını bahşeder, oysa, Münch'ün cinsiyetsiz fetüsü frijit modern yalnızlıktan muzdariptir.

Dekadan sanatçıların en üstünü Beardsley, Mor Onyıl denen 1890'ları simgeler. Spengler, başka bir bağlamda, "Maviye çalan kırmızı, yani menekşe rengi, artık meyve veremeyecek olan kadınların ve bekâr kalacak rahiplerin rengidir." der.[12] Müzmin bekâr ve münzevi Beardsley, doğa ananın renklerini ve hacimlerini meyve vermez siyah ve beyaza indirgeyen bir manastır pornocusudur. Keats gibi o da yirmi beş yaşında veremden ölmüştür. Şaşırtıcı bir şekilde geniş bir yelpazede eserler vermiştir, onun eserleri erdişilerin çeşitliği söz konusu olduğunda her iki *Faust* ile yarışabilir: Melekler, güzel oğlanlar, efemineler, iğdişler, Amazonlar, şirret kadınlar, vampirler ve toprak analar. Onun yarattığı, esrarengiz cinsel personaların kendilerini içine kapattıkları engin bir evrendir. Rousseau'nun kendine kapanımı, Beardsley'nin erotik zihinsel yaratımlarında ıstırap veren bir aşırılığa ulaşır. Whitman ve Genet gibi Beardsley de, İlk Hareketi yaratan Mısırlı Khepera'nın mastürbasyon ilkesiyle cinsel evrenine hayat verir. Sanatın bir zorunluluk olarak kendisini kalabalıklaştırması, doğanın güçlerinin gasp edilmesiyle sonuçlanır.

Çok fazlalık, Beardsley'nin Fransızların rokokosuna olan borcundan gelir. Beardsley, sanat hayatına Rafael-öncesicilerin izinde başlamıştı. Burne-Jones'dan sapkın cinsel personaların zarif bir şekilde bir araya gelmesi biçiminde yeniden dramatize ettiği kuşatıcı doğanın Spenservari karmaşasını miras aldı. Rokoko, liriktir, ilkbaharcadır. Beardsley'nin keskin çizgisi haşin ve Blakevaridir; Art Nouveau'nun daemonikleşmiş Apolloncalığını miras almıştır. Rokoko'da asla bulunmayan kitonyen tehlike, onda her zaman hazır nazırdır. Rossetti ve Burne-Jones'un anısına bir saygı olarak Beardsley'nin tüm eserlerinde her iki cinsiyette de Elizabeth Siddal'ın yüzü görülür. Dudaklarını Beardsley'nin ilk dönemine ait, iri göğüslü Hermaphroditus'una vermiştir; o, Swinburnevari *Venus and Tannhauser*'ın baş sayfasındaki Venüs'tür; ilk *Toilette of Salome*'daki uzun saçlı üç şövalye adayına dönüşmüştür. Tuhaf bir şey: Venüs olarak Siddal tıpatıp Jacqueline Kennedy Onassis'tir. Bütün yaşayan mitler gibi günümüzün en ünlü kadınlarından biri hermafrodite benziyor. Jackie'nin yü-

zündeki "bıyık izini" ve "oğlan çocuklarınınkine benzeyen iri el ve ayakları"nı kayda geçiren Cecil Beaton bu dediklerimi teyit ediyor.[13]

Cinsiyet Beardsley'de hep tereddütlüdür. *Salomé* serisindeki kadın ve erkekler birbirinden ayırt edilemeyen yüzlere sahiptir. Eşcinsel çiftler kadınsılığa doğru solup gider. *The Woman in the Moon*, köşeli çenesiyle Oscar Wilde'dır. Gautier'nin D'Albert'ı uçarı ve girişken Matmazel Maupin'den daha kadınsıdır. *Earl Lavender*'ın yarı-çıplak hanımefendisi zarif bir şekilde başı resmin çerçevesiyle kesilmiş, önünde diz çökmüş kişinin çıplak sırtında kamçısını şaklatmaktadır – televizyon programlarında duyurulduğu şekliyle, pasif Komüncü katılımcısının cinselliği. Brigid Brophy, Beardsley'nin kadın travestilerin "kadın züppeler", "kadın efemineler", ya da "erkeksi kızlar", "erkek çocuklarına benzeyen kadınlar" olup olmadığı sorusuna cevap arar.[14] Beardsley'nin ucubeleri, cüceler, embriyolar, soluk benizli çenesiz iğdişler, artık var olmayan bir rejimdeki dalkavuk saray hermafroditleridir. Onun erdişileri, tarihin ve kalıtımın kötü niyetli hilkat garibeleridir. Huysmans'ın zührevî çiçekleri gibi onlar da kültürün ileri evrelerinde görülen çürümüş bitki örtüsüdür.

Beardsley'nin kendisine en çok benzeyenler bitkin saraylılar ve müşteri arayan yeni yetme oğlanlardır. Bir oto-portresi, kendisini dolma kaleminin fallik ucunu izleyiciye doğrultmuş çapkın çapkın bakan bir cin şeklinde gösterir. Başka bir dünyadan gelmiş David Bowie kadar her iki cinsiyetten de uzaktır. Beardsley kendisi için "Bir kere iğdiş olundu mu, daima iğdiş kalınır." demiştir. O fallik kadınları sever. Swinburne'ün tahta göğüslü iki Atalanta versiyonunda onun yapma bir penisi, Moreau'nun yılan cinsiyetli Athena'sının esinlediğine inandığım bir avcı yayı ya da hoplayıp zıplayan bir av köpeği vardır. Salomé'un yaban domuzu dişinden, dikenlerden ve hilalden savaş başlığı vardır. Nerdeyse bir kirpi, kabadayılık taslayan hayaletten korkup da bir kenara sinen Vaftizciye boynuz vuran bir koç görünümündedir. Onun adı, *Havva Hakkında Her Şey*'de Bette Davis ve *Kim Korkar Virgina Woolf'tan?*da Elizabeth Taylor'ın canlandırdığı, sürekli dır dır eden cadaloz kadın tipi için uygun bulduğum tanımla Venüs Barbata'dır.

Beardsley'nin hermafrodit homongolosları her zaman tanımlanabilir değildir. Sık tekrarlanan personalarından biri, iri poposu, dolgun kalçaları ve butları olan armut biçimli bir erkektir. *Under the Hill*'in Abbé'si, paytak duruşu ve göğsünü şişirmiş güvercin pozuyla kendini beğenmiş, her işi yüzüne gözüne bulaştıran bir züppedir. Erkeğin kadınsı bedenini öne çıkaran *Lady Gold's Escort*'ta olduğu gibi aşırıya kaçan kostümü, Rus dekadan topluluk üyelerinin giydiği türden abartılı bir kesimi olan cafcaflı pantolonları olabilir. Bulabildiğim tek benzeri Shakespeare'in Thersites'ından bir metafor: "Lüks şeytanı, yağlı kıçı ve patates parmağıyla"

(*T.C.* Vii.53–54). Beardsley'nin güzel kalçalı erkekleri sıska bacakları ve şişkin karınlarıyla Willendorf Venüs'üne benzer. Sanki Ulu Ana oğul/âşığıyla birleşmiştir. Oğulun onun siluetini alması, Kibele'nin roblarını giyinen iğdiş rahiplerinkine benzer bir duygudaş özdeşleşme edimidir. Bu şişkin erkek anatomisinin dişi aslını temel alması Beardsley'nin kitap kapağıyla doğrulanır: Kitap karıştıran, çıplak hermafroditin kocaman bir kalçası ve hayvanlarda bulunan türden gelişmemiş memeleri vardır.

Paradoksal olarak, Beardsley'nin Ulu Ana'sı her ne zaman bizzat ortaya çıksa, genellikle tiksindiricidir. Örneğin, Herodias, memeleri bir Roma kadırgasının pruvası misali kendinden önde giden domuz gözlü, yarık burunlu bir kral naibesidir. Göğüsleri damarların zorladığı keselerdir. Salomé dans ederken şekilsiz karnını öne doğru öylesine itekler ki, deforme olan karnın küçülerek cinsel organlarda yok olacağı düşüncesine kapılmadan edemeyiz. Göğüs uçları, değerli taştan süs çivileri gibi dışarı fırlamıştır. Uylukları arasında bir kulenin sivri fallik çatısı gibi kıvrılan örtü, orgazmik fantezi baloncuklarıyla köpürür. *John and Salomé*'da Salomé'nin göğüs uçları hiddetle dikelmiş tomurcuklardır, cinsel organı ise bir sülükdal gibi belli belirsiz göbeğine sürünür. İmparatoriçe Messalina yumruklarını sıkmış, fırtına gibi esen koca popolu bir İngiliz balıkçısıdır. Onun hırçın göğüsleri çivili göğüs uçlarından elektrik yüklenir. *The Fat Woman*'daki, Whistler'ın karısını konu alan hicivde anlamsız cüssesiyle bir buğday çuvalı gibi kahve masasına yaslanmış kocaman bir göğüs kendisini izleyeni nefessiz bırakır. Wagner'in *Erda*'sı, çamurda güç belâ sürüklediği, üzerini siyah bir manto gibi kaplayan saçlarının neredeyse ayağına dolaştığı bezgin, kafası ağır çalışan bir toprak anadır. *The Wagnerites* Beardsley'nin Medici Şapel'idir: Geniş omuzlu ve erkek pazulu şirret kadınlardan oluşan bir topluluk sanatın klastrofobik tapınağını doldurur.

Beardsley, olgun kadını bedenin mide bulandırıcı aşırı bolluğuyla özdeşleştirir. Kadın kütledir, ilksel maddedir. Onun Bizans tarzı düzlüğü doğurgan kadını, istikrarlı olmayan şişkinliğiyle altüst etmekten vazgeçmediği iki boyutluluğa zorlar. Beardsley'nin değerli çizgisi sanat tarihinin en akışkan çizgilerinden birisidir. Bu, kadının içselliğini kapatan sığ bir yüzey boyunca devinen Patervari akışkanlıktır. Bir kez daha estetik, sıvıların kitonyen dünyasının süngerimsi yığınlarından ustaca sıyrılmayı başarır. Wilde'ın *Salomé*'sinde cinsel hiyerarşi dışında hiçbir şeyi açıklamayan *The Black Cape*'te, kadın bedeni tümüyle dışlanmıştır. Bu kabarık, arı kovanı peruklu kadın, bir vampir yarasadır, zamanın dışında tuhaf kostümüyle Gecenin Kraliçesidir. O, bir geceliğine tarihi bir uçtan diğerine katetmiş olan Swinburne'ün Dolores'i olabilir mi? Apoletlerinin zigulatları ve uçuşan "gözleme" misali kuyruğuyla tam da ölçülerine

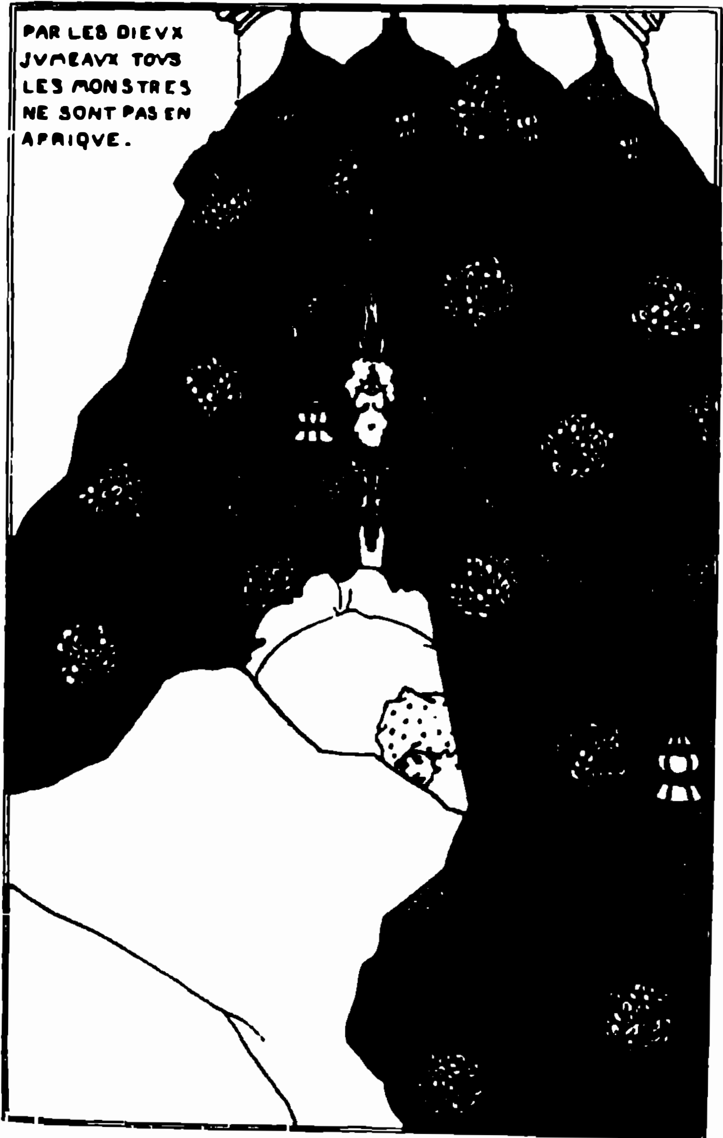
uyan cafcaflı elbisesi neredeyse kendi başına havalanacak gibidir. Onun gözüpek biçimi cinsiyeti gizler. Bir erkek aynı etkiyi yaratmak üzere bu giysiyi giyebilir, çünkü o bedeni örten bir çeşit maskedir. Beardsley'nin çarpıcı tasarımlarında gizli bir travestilik vardır. *Venus and Tannhäuser*'ın ilk sayfasındaki tanrıçanın göğüsleri yoktur. Onun zarif gece elbisesi, bir kadın için bir parça fazla açık denebilecek şekilde omuzlarını açıkta bırakır. Botticelli'nin Flora'sında olduğu gibi, maskeli balo için hazırlanan gençlerin birbirlerinin giysilerini giymeleri olarak görülebilir.

Ana ile oğul arasındaki birincil ilişkiden kaynaklandığı için travestiliğin erkekler arasında daha yaygın olarak görüldüğünü belirtmiştim. Cinsel rollerde yakınlarda meydana gelen kaymadan önce, her çocuğun zihinsel berzahının öbür ucunda kadın elbiseleri içinde bir kadın hükümran bekliyordu. *A Child at Its Mother's Bed* soğukkanlı ve kinik Beardsley'de patetik olan tek şey olabilir. Blakevari beyaz saçlarıyla palyaço gibi giyinmiş erkek çocuk lekeli gözleri, katmerli gerdanı ve bir boksörünkünü andıran kırık burnuyla bir karartı şeklinde, uykudaki annesine yaklaşır. Bu yatak odası, geride görülen sunağıyla ana tanrıçanın tapınağıdır: Uzun bir aynanın her iki yanında tuvalet masaları üzerinde duran iki uzun kilise mumu vardır. Bu, Thackeray'nin küçük oğlan çocuğunun burnu büyük Becky Sharp'a tapınırca adanmışlığının Beardsleyvari bir çeşitlemesi olabilir mi? Beardsley'nin soluk benizli çocuğu, yani sanatçının portresi küçük ve düzdür, ağırlığı yoktur. Oysa koruyucu bir kabuğa benzeyen gür siyah saçlarıyla anne, cerahatli maddiliğin yarattığı bir yumrudur. Hiçbir yer, Beardsley'nin düz grafik üslubunun baskıcı kadın yığınlarının arınmasını tasvir ettiği kadar açık seçik anlatamaz.

Beardsley'nin memeleri saldırgan savaş silâhları olarak görmesi, onun kadınsı güçlerin sonsuz megolamanisine dönük eleştirisinin bir parçasıdır. Baudelaire'de şirret kadınların, kalkanın sivri ucunu andıran göğüs uçları ya da Shelley'nin müstakbel eşinin kendisine yönelmiş delici vampir bakışlara dönüşen göğüs uçlarını hatırlayalım. Beardsley, Moreau'dan ödünç aldığı çok sayıda göğsü olan Efesli Artemis'ten doğurgan kadının hayvansılığını sembolize etmek üzere yararlanır. Anneye dönük ikircikli yaklaşımı, Swinburne tarzı Madonna'larda açık seçiktir. *The Ascension of St. Rose of Lima*'nın baştan çıkarıcı Bâkiresi bizi yetiştiren bir okul değildir (*Resim 45*). Başındaki sivri uçlu İspanyol Barok tacı, dikilmiş saçlarını kara kedinin dik tüylerine benzetir. Ahlâksız teklifte bulunan Bâkire'nin, burnunu kendisine sürten St. Rose'a gösterdiği müstehcen jesti Leonardo'dan esinlenmiştir. Birliktelik için can atan aziz lezbiyen, Ganymede'tir. Beyaz masum, Bâkire'nin rüzgârda kabaran kocaman, açgözlü siyah peleriniyle hızla cennette doğru sürüklenir. Beardsley, *A Christmas Card*'taki çorak arazide bu temayı tekrarlar: Evdeyken kullandığı, sivri



45. Aubrey Beardsley, *Lima'nın St. Rose'nun Yükselişi.*



46. Aubrey Beardsley, *The Yellow Book'daki oto-portresi*, C.3.

uçlu gündelik tacıyla gösteriş yapan Kara Madonna kucağında bir bebeği hoplatmaktadır. Tablonun tamamı, Botticelli'nin nüfus patlamasıyla boğulan çam ağaçlarının yer aldığı tecrit ormanından, gümüş işlemeli çiçekleriyle çevresine erminler yerleştirilmiş kara kadifeden bir goblen işi olan Bâkire'nin cenaze giysisine kadar bir karabasanın kasvetine sahiptir. Boğulan beyaz çocuk cehennemin derinlerindeki narin Persephone'dir.

Şimdi artık *The Yellow Book*'taki Beardsley'in kendini yatakta resmettiği şaşırtıcı oto-portresini yorumlayabiliriz (*Resim 46*). Bu tabloyu kendisinin Madonna resimlerinin incelikli soyut bir çeşitlemesi olarak görüyorum. Bir yatalağın beyaz takkesini giymiş bir erkek çocuk yatak örtüsünün bir kenarından dikkatlice bakmaktadır. Çocuk, üzerine gül işlemeleri serpiştirilmiş kule biçiminde siyah bir cibinlik tarafından âdeta yutulmuştur. Bu desen, hiç şüphesiz imparatorun başındaki beyaz fesiyle araziye kurulmuş bir çadırda uyurken tasvir edildiği Piero della Francesca'nın *Dream of Constantine*'inden esinlenmiştir. Beardsley'nin tablosunda kadın, apaçık bir biçimde yalnızca cibinliğin ucunda sallanırken, toynakları olan pasaklı kadın biçiminde bir kalyatid olarak resmedilmiştir. Çocuk–sanatçıyı içine alan çadır, anacıl doğanın koparılmış çiçekler ve göbek bağı püskülüyle süslenmiş kara bedenidir. O, Beardsley'nin mealstrom'a, arkaik gecenin rahmine inişidir. Çocuklaşan erkek, mutlak Dekadan kapanım olan doğa ananın çardağına gömülmüştür. Ölümü beklenmedik bir anda veremli çocuğunun üzerine bırakan doğa verir ve doğa geri alır.

20
Yıkıcı Olarak Güzel Oğlan
Wilde'ın Dorian Gray'in Portresi

Kitle iletişiminin ustası Oscar Wilde, kendisini uluslararası düzeyde nihaî estet olarak yansıtmıştır. Fransız ve İngiliz Dekadan Geç Romantizminin yarım yüzyılını sentezleyip büyük İngiliz komedi geleneğine katmıştır. Wilde eleştirileri ihtiyatlı ve garip biçimde ağırbaşlıdır. Bunun bir nedeni, Wilde üzerinde uzmanlaşan erkek bir akademisyenin hâlâ bir hoş ve yumuşak sayılma riskiyle karşı karşıya bulunmasıdır. Bu yüzden eleştirmenler mazeretçiliğe yönelerek, Wilde'ın insancıllığı ya da ahlâklılığı hakkında sıkıcı övgüler düzüyorlar, oysa bu ikisi de yazarın en iyi işlerinde kesinlikle mevcut değildir. Eşcinsel bir dehayı savunmanın zorunlu olduğu devirler çoktan kapandı. Bense, estetizmin ve Dekadansın bir savunucusu olarak Wilde'ın zalimliğini ve ahlâksızlığını gizlemeye ihtiyaç duymuyorum.

Wilde, Mısır ve Yunanistan'dan, Botticelli ve Spenser aracılığıyla Blake, Gautier ve Rossetti'ye izlemiş olduğumuz çizgide bir Apolloncu kavramlaştırıcıdır. Onda, saldırgan Batılı gözün, Firavunların Eski Krallığında yaratılmış olan aristokratik hiyerarşicilik ile parlak bir kaynaşmasını buluyoruz. Wilde, çağdaş hayranlarının düşündüğü gibi bir liberal değildi. O, Baudelairci tarzda soğuk bir Geç Romantik seçkinciydi. Kibirli bir biçimde hayatı aleni bir tiyatroya çevirmekle, Wilde, dramanın kadim âyinsel günah keçisi oldu. Apollonculuk nesnelleştirmedir, radikal bir pagan materyalizmdir. Wilde, açıklanamaz ve karşı koyamadığı bir şekilde kendi fikirlerini edebileştirdi ya da maddileştirdi, bu da kendi eşi görülmemiş trajik düşüşünü getirdi.

Wilde'ın bir roman ve bir oyundan oluşan iki önemli eseri, enerjilerini rekabetçi cinsel kimliklerin Batılı dinamizminden alır. *Dorian Gray'in Portresi* (1890–91) Dekadan erotik ilkenin tam bir incelemesidir: Kişinin bir sanat nesnesine dönüşmesi. Wilde, güzel bir oğlanla bir resim, yani karizmatik bir erdişi ile portresi arasındaki tuhaf ortak hayatı gösterir. Dante ile Beatrice, Petrarca ile Laura, Shelley ile Emilia Vivani'nin gösterdiği gibi, sanatçının gözalıcı bir kişiliğe hiyerarşik teslimiyetinin karakteristik bir biçimde Batılı olduğunu belirtmiştim. İlişki, Baudelaire ve Rosetti'deki gibi Wilde'da da, Dekadan bir sadomazoşist köleleş(tiril)me ri-

tüelidir. Sanatçı Basil Hallward, Dorian Gray'in "tahakküm"ündedir. Ama Dorian'ın kendisi de, kendi büyüleyici ayna-imgesinin yani Basil'in imgesel teslimiyetinin tutanağı olan sanat eserinin tahakkümü altına girecektir.

Dorian Gray, Cellini'nin *Perseus*'unun ilk kez kamuoyuna açılışı gibi algısal bir piramitle açılır. Basil ve Lord Henry Wotton oturmuş "olağanüstü güzellikteki genç bir adamın tam boy portresine"[1] bakmaktadırlar. Bu üçlü sahne izleyici kitlesiyle on dokuzuncu yüzyılın yeni sanat otoritesini dramatize eder. Romantisizm sanatı toplumdan ve Hıristiyanlıktan, fotoğrafçılık ise gerçekçilikten kurtarmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren sanat eseri hiçbir dönemde olmadığı kadar ayrışmış ve yücelmişti. Dorian Gray'in resmi hiyerarşik komutada tek başına durur. Bir Bizans ikonu kadar hükmedici olsa da her tür ortak değer sisteminden kopuktur. Wilde'ın resmi tinsel bir üstünlükle başlar ve roman ilerledikçe gücünü fiilen artırır. Sanat eserinin durmadan kendi başına bir efendiliğe doğru bağımsızlaştığını görürüz. Gautier'nin, *The Mummy's Foot*'ta kaba, çarpıtılmış nesne-yaşamıyla eğlendirici bir fantezi olarak giriştiği şey, Wilde'da imgelemden öcünü alan madde hakkında bir karabasan görüsüne dönüşür. Basil'in tablosu, Balzac'ın uygar yapaylığının şaheseri olan yatak odası gibi en vahşi barbarlıkları üretecektir. Sanatçının kendisi, eserinin ayaklarının dibinde katledilecek, vücudu parçalanıp asit içinde eritilecektir.

Wilde, tablonun âyinsel gizlenişinin aşamalarını sistematik bir biçimde işaretler. Basil onu sergiye koymayı reddeder. Dorian onu bir armağan olarak kabul eder ama değişmeye başlamasıyla önce bir paravanın daha sonra bir perdenin arkasında ve nihayetinde kapısı kilitli tavan arası odasında gözlerden uzak tutar. Resim, gitgide daha da daemonikleşirken aynı şekilde gitgide daha da kutsallaşır. Roman, Dekadan sanatın temel ilkesi olarak gördüğüm şekilde, Apollonca olanın daemonikleştirilmesi şeklinde ilerler. Resim, pagan prototipler üzerine kurulmuş güzel oğlan kültünün mihrabıdır. Wilde Dorian'ı Adonis, Narcissus, Paris ve Antonius'la karşılaştırır. "Bukleli altın sarısı saçı" ve Yunanca adıyla Wilde'ın kahramanı, sarışınlıklarını Spenser'ın Amazonlarında da bulduğum Dor istilacılarını Arî mutlakçılığını temsil eder. Olgunluk döneminde ergenlik özelliğini korumuş olan reşit erdişinin Billy Budd kategorisine aittir. Dorian "ince kıvrımlı kırmızı dudakları", "zarif tazeliği ve sevimliliği"yle yarı kadınsıdır. Peri masallarındaki bâkire gibi "gül pembesi bir gençliğe" ve "gül goncası bir oğlansılığa" sahiptir. Lord Henry ona şöyle der: "Gerçekten teninizin güneşten yanmasına izin vermemelisiniz. Bu hiç hoş olmaz." – sanki Dorian güneş şemsiyesini unutmuş Scarlett O'Hara'ymış gibi. Çiçek tasvirleri Dorian'ın Adonis ile özdeşleşmesine katkıda bulunur. Roman "güllerin baş döndürücü kokusuyla" açılıp çiçekli bahçenin Paterva-

ri, hipnotize edici betimiyle sürer.[2] *Monsieur Venüs*'ün *Dorian Gray*'in kaynağı olduğundan kuşkulanıyorum: Wilde da Adonis'ini Rachilde'in kendi Adonis'ini tanıştırdığı gibi tanıştırır okurla; kentin içindeki bir gül bahçesinde beliriveren genç güzellik.

Yunan sanatından söz ederken, narsisist güzel oğlanın duygusal olarak az gelişmiş ve otizm derecesinde kendi içine kapalı olduğunu söylemiştim. Duyguları tekbenci şekilde mühürlenmiştir. O gözetleyicidir, onu var kılan saldırgan gözdür. Dorian Gray, resmi yapılırken bile güzelliğinin farkında değildir. Cennet Bahçesindeki yılan, Lord Henry, ona özbilinçlilik aşılar. *Dorian Gray*, kopyasında ânında çarpıtılıp tersine dönecek de olsa, güzel oğlanın içsel bir yaşam geliştirmesine izin vermesiyle benzersiz bir edebî eseridir. Romanın en önemli önermesi, Dorian'ın pagan dış dünya için Hıristiyan iç dünyayı reddetmesidir. Kurtuluş ritüeliyle kendisini post–klasik ruhtan kurtarıp portresine yansıtır. Eski güzel oğlan genç ölerek güzelliğini korumuştur. Dorian kendi iradesiyle hareket eden ilk güzel oğlandır. İlk baştaki yazgısını reddeder. Bir sanat eserinin biçimsel kalıcılığını kıskanır ve bunu gasp eder. Ancak güzel oğlan ya da güzel bir oğlan şeklindeki kız zaten sanat eseridir ve sadece sapıklık, dekadans ve mumyalaşma pahasına ergenlik pırıltısını koruyabilir. Romandaki son satırlar mumyayı çok net bir şekilde gözler önüne serer: Dorian'ın tablonun altında boylu boyunca yatan "bozulmuş ve buruşmuş" cesedi. Güzel oğlan cinsel bir kimlik olarak sarışın saydamlığıyla kitonyen dişi kasveti arındırmaya çalışır. Ancak Wilde'ın Dekadansçı kapanımında yalnızca pencerelerinden kaçabileceği kapıları sımsıkı kapalı bir odada tutulan Dorian, Spenserci deformasyona uğramış maddi dünyadır. Ancak yüzüklerinden tanınabilen iğrenç kütle holokostta parçalanmış gibidir. Poe'nun *Kızıl Ölümün Maskesi* ve Huysmans'ın *A Rebours*'unda olduğu gibi doğa sanatın sarayına doğru geriye sıçrar. Dorian Gray, Spenserci bir çardakta başlayıp biter. Ve burada, *The Faerie Queene*'de olduğu gibi sahip ve köleyi, vampir ve kurbanı görürüz: Uyurgezer bir gencin üzerinde "asılı" duran güzel cadı Acrasia, Wilde'ın ölü eş-çifti üzerinde muzafferane bir şekilde asılı duran mükemmel tablosu haline gelmiştir.

Lord Henry, Gautier ve Pater'i izleyerek kişinin bir sanat nesnesi olması şeklindeki Dekadan ilkeyi vurgular: "Zaman zaman karmaşık bir kişilik sanatın yerine geçip sanatın görevini üstlendi; ve gerçekten de, tıpkı şiir, heykelcilik ya da resim gibi hayat da kendi incelikli şaheserlerine sahip olduğundan, kendi tarzında gerçek bir sanat eseriydi." Sanat eserleri nesneler gibi seçim ve eylem dünyasından çekip çıkarıldıklarından, bir sanat eseri olarak kişi yasanın dışındadır. Dorian, başkalarını mahvederek bir kariyer yapar. Güzel oğlanın ahlâkî aldırmazlığı, Antinous'un heykellerinde ve Donatello'nun *David*'inde olduğu gibi gözlerinin rüyadaymışçasına yere doğru çevrilmiş olmasıyla gösterilmiştir. Güzel oğlanın acıma-

sızlığı Dorian'ın genç bir aktrisle flört edip sonra da kaba bir tavırla başından savarak intiharına neden olduğu Sibyl Vane bölümünde de göze çarpar. Atina'ya cephe alan Alkibiades gibi sadece tipin yazgısını izlemektedir. Toplumsal dünyaya dalan güzel oğlanın yıkıcı kimliğiyle, başkalarının acılarına karşı sergilediği Apollonik ilgisizliğinde huzurlu olduğunu söylemiştim. Wilde, sonraları "berbat bir ahlâkî ders" ile biten sonunu, bir "sanatsal hata", "kitaptaki tek hata"[3] olarak adlandırmıştır. Bu, Coleridge'in *The Ancient Mariner*'ın düzgün ahlâklı finaliyle ilgili pişmanlığına benzer. Dekadansçı Geç Romantik terimlerle ifade edilirse, Dorian güzelliğin ihsan ettiği Nietzcheci ayrıcalık sayesinde acımasızlığında son derece haklıdır. Lord Henry güzelliği "bir Deha biçimi", "güneş ışını gibi dünyanın en önemli olaylarından biri" olarak değerlendirir: "Güzellik sorgulanamaz. Kendi kutsal egemenlik hakkına sahiptir. Ona sahip olanları prens yapar."[4] Pagan göze hitap eden güzellik, Apollonik hiyerarşidir, Yunan tanrısallığıdır.

Dorian Gray, Batının hiyerarşiler fikrini karmaşık bir şekilde kullanır. Güzel kişiler *aristoi*, "en iyileridir." Bunlar Sadecı "suç işleme hakkına" sahip olan Dostoyevski'nin "olağanüstü adamlarıdır."[5] Çirkinler varlığın daha aşağı bir sınıfına aittir. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, "çirkin şeylere ya da çirkin insanlara"[6] bakmak "işkence" olduğunda Gautier'nin D'Albert'ı yaşlı insanlardan kaçar. Wilde bir konuşmasında şöyle demişti: "Çirkinliği bir hastalık olarak görüyorum; hastalık ve acı ise her zaman bana itici gelir."[7] Cezaevinde bu Hıristiyanlık karşıtı konumdan yüzgeri etmiştir. Ama Wilde ancak bir sanatçı ve düşünür olarak iflâs ettiğinde insancıl olabildi. Dekadan estetizm, güzelliği her tür deney biçiminin üzerine çıkaran görsel bir idealizmdir. Wilde, güzellik ve sanatın birbirinden ayrılamayacağı konusunda ısrar eden modernizm öncesi son teorisyenlerden biriydi. Modernist sanat büttün çarpıklık ve uygunsuzluklarıyla Gautier'nin sanatın özerkliği fikrini benimsedi ancak güzelliğe tapmayı bıraktı. Birinci Dünya Savaşı'ndan beri yalnızca eşcinsel estetler Gautier-Wilde felsefesini sürdürüp antikalara, opera ve filmlere uyguladılar. Wilde'ın modern eşcinsellere miras olarak bıraktığı nüktedan kimlik monte edilmeye hazır eşya kutusu gibi Dekadan uzmanlığın tüm referans çerçevesini içerir.

Hayranlarını şaşırtıcı sözler söylemeye yönelten güzellik, kendi dışlayıcılığı içinde aşırı ve taşkındır. Örneğin Wilde şöyle der: "Eğer yoksulun bir profili olsaydı yoksulluk sorununu çözmekte hiç zorluk olmazdı."[8] Bu Wilde'ın gerçek Apollonca sesidir, katı ve kesin... Bu ifadeyle yoksulun sefaletinin fiziksel güzellikten yoksun olmasından kaynaklandığına mı işaret etmek istiyor? Güzellik tinsel olarak dönüştürücü müdür? Yoksa sadece yoksula resim yaptırarak ya da resminin yapılması için poz verdirerek mi onun hayatta kalmasını sağlayacaktır? Değeri profil üzerinde te-

mellendirmek ırkçılığın sınırına varmış bir sınıfsal kibirdir. Wilde'ın buna karşı savunması *The Critic as Artist*'te belirttiği gibi şu olacaktır: "Estetik etikten daha yücedir."[9] Daha yüce: Eşyaların, kişilerin ve anların Patervari ayrımcısı olan estet, kavramlaştıran hiyerarşisttir.

Wilde'ın ahlâkdışı estetiğine bir başka örnek: *The Decay of Lying*'de, adına konuşan karakteri, Japonya'yı "saf bir uydurma", Japon halkını da "sadece bir üslup tarzı, zarif bir sanat harikası" [10]olarak tanımlar. Gautier ve Pater'de olduğu gibi, onun görüşünce de dünyayı algılamamızı yapılandıran sanattır. Wilde soğuk şekilci gözüyle uzaktan Japonları seyreder. Lord Henry'nin karısı şöyle der: "Siz hiç partilerime katılmadınız değil mi Mr. Gray? Gelmelisiniz. Orkide alamasam da yabancılar için hiçbir masraftan kaçınmam. Onlarla odalar o kadar pitoresk hale geliyor ki."[11] Yabancılar iç dekorasyon unsurudur. Altmışlı yıllarda Andy Warhol şık Manhattan partilerinde boy göstermeleri için dekadan yeraltı çevresinden insanlar "kiralardı". Göğsü seksi bir şekilde çıplak, sporculara özgü parlak kırmızı pantolon giymiş olan şair Gerard Malanga'nın boynuna geçirilmiş bir kumaş parçasıyla duvara tablo gibi asılmış halde fotoğrafı çekilmiştir. Cezaevinden salıverildikten sonra Paris'ten gönderdiği bir mektupta Wilde sevgilisi Lord Alfred Douglas'la beraber gittiği neşeli bir gezi sahnesini anlatır: "Bosie buram buram olağanüstü kokular yayan bir Alman'ın yanında oturuyordu; bu kokulardan bazıları bu ırka özgüydü (ırkları ayıran kokudur)."[12] Wilde tarzı eşcinselliğin hala sınıf ve ırk hakkında aynı uçarı küstahlıkla söz ettiğini görüyorum. Baskı altındaki gruplar diğer alt grupları baskı altına almaya çalışıyorlar. Ancak lezbiyenler bu şekilde konuşmuyor. Tersine lezbiyenler benim gözlemlerime göre son derece popülisttirler – herhalde bastırılmış annelik duygularından kaynaklanan bir özellik. Erkek eşcinseller Roma Katolikliği dışında, günümüz kültüründe eşi benzeri görülmeyen bir hiyerarşi içgüdüsüne sahiptirler. Hiyerarşizm, pek çok şeyi göz kamaştırıcı bir biçimde öğreten Hollywood starı kültünü açıklamaktadır.

Dorian Gray'in gizli konusu olan hiyerarşi, Wilde'ın görünür olanın şairi olarak sahip olduğu Apollonca yeteneğinden kaynaklanır. Kendisi şöyle der: "Gautier gibi her zaman *pour qui le monde visible existe*'lerden (görünür dünyayı algılayan insanlar; –*ç.n.*) biri oldum."[13] Güzelliğinin erdeminden kaynaklanan hiyerarşiyle Dorian'ın kendisi de Lord Henry'nin "etkisi"ne tâbidir. Henry, parlak reşit genci arzularına tâbi kılarak Balzac'ın usta suçlusu Vautrin'in izinden gider. Apollonik özerkliğini sözcüklere boğarak – Apollonik erdişiler buna karşı direnir – güzel oğlanın ilk içselleştirilmesini gerçekleştirir. Wilde gibi Henry de Pater'den söz edip onu yanlış yorumlar ve Pater'in inzivaya çekilmiş gözlemciliğini pratiğe yönlendirir: "Günah işlemekten kaçınmanın tek yolu günaha teslim olmaktır... Yeni bir Hedonizm – işte çağımızın arzusu." Pater, yu-

kardan bakan bir tavırla sızlanmıştı: "Umarım bana hedonist demezsiniz. Yunan'ı bilmeyenlerde çok yanlış bir izlenim uyandırıyor." Pater, cinsel eylemi değil algılanabilir inceliği benimser. Wilde'ın yıkımına yol açan, ustasının doktrinini somutlaştırması olmuştur. Lord Henry'nin uzun monoloğunun Dorian üzerindeki etkisi hemen fark edilir: "'Kes!' diye kekeleyerek bağırdı Dorian Gray, 'kes! Beni sersemletiyorsun.'" Hem "müziği" hem de "sözcükleri" rahatsız edici, "korkunç" olarak tanımlar. Sözcükler ve müzik Dionysosçu olgular olduğundan Dorian bunları dışardan sızan etki şeklinde değerlendirir. Sözcükler Apollonik erdişinin içsellikle dondurucu birlikteliğini bozar. Henry'nin iltifatı Dorian'ı zihinsel olarak ilk kez kendisinden uzaklaştırır: "Güzelliğinin anlamı vahiy gibi ona gönderilmişti. Daha önce hiç böyle hissetmemişti." Bu kendi kendine bölünmesi Faustçu bir bütün oluşturuyordu: Yeni portresini yeni mesafeden görürken kendisini de görmüş oluyordu. Resmin yaşlanıp, kendisinin ise genç kalması için "Ruhumu bile verebilirim."[14] Dorian Apollonik güzel bir oğlan olarak bir dakika öncesine kadar sahip olmadığı bir şeyi açığa vurmaktadır.

Lord Henry'nin Dorian üzerindeki uygulaması bilinçaltında cinseldir. Dorian'la geçirdiği akşamı düşünüp Pater'in *The Renaissance*'ının "Sonuç" bölümünün büyük cümlesini yankılar ama bir yandan da revizyona uğratır:

> Ve önceki gece klüpteki yemekte tam karşısında oturmuşken, ürkek bakışları ve korkulu bir neşeyle açılmış dudaklarıyla, şamdanların gölgesinde pembeleşen yüzünün muhteşem görüntüsüyle ne kadar büyüleyiciydi. Onunla konuşmak seçkin bir kemanı çalmak gibiydi. Yayın her dokunuşuna ve titreyişine cevap verdi... Etkisini gösterişinde müthiş bir efsun vardı. Buna benzeyen başka hiçbir etkinlik yoktu. Birinin ruhunu zarif bir şekle sokmak ve bir süre orada tutmak; kişinin kendi entelektüel fikirlerinin tüm o tutku ve gençlik müziğiyle beraber onda yankılandığını duymak; duru bir sıvı ya da hoş bir kokuymuş gibi kişinin karakterini başkasına taşımak: Bu gerçekten çok büyük bir sevinçti... Evet; harika portreyi yaratan ressam için Dorian Gray kendisi farkında olmadan neyi ifade ediyorsa, o da bu genç adam için o olmaya çalışacaktı. Dorian Gray'e egemen olmak istiyordu – zaten şimdiden yarı yarıya olmuştu aslında.[15]

Pater'in "insanın dostunun yüzüyle" biten güzel şeyler listesi homoerotik olarak yoğunlaştırılmıştır. Artık kapalı üniversite ortamında değil şehirde, Londra'nın yüksek sosyetesinin içindeyizdir. Pater'in edilgen duacı algısı hiyerarşik bir saldırı, zihinsel bir etkileşim haline gelir. Dostun solgun değirmi yüzü utanmaz bir cinsel heyecanın etkisiyle kızarır. Kamu mahremiyetinin bu loş anında Wilde erkek yatak odasını ya da kameriyesini yara-

tır. Lord Henry, dudakları sanki Europe'nin kum saatine benzer kadınsı hatlar verdiği bir yaylı çalgıymışçasına kızlara özgü şekilde aralanmış Dorian'ı çalar. Dorian son büyük Romantik rüzgâr harpıdır. Anactoria gibi ahlâksız sözcüklerin darbesi altındadır ve bu sözcükler aracılığıyla incelenir. Ancak Swinburne'ün Sapphosu fırtınalı doğadan söz ederken Lord Henry Geç Romantik oda müziğini yaratır. Dorian, ışığa tutulup kibarca incelenen bir mücevher gibi Dekadan sanat değerlendirmeciliğinin edinimidir. Lord Henry, Tehlikeli İlişkiler'deki aristokrat baştan çıkarıcı gibi Dorian'ın pembe saflığını bozarken zihinsel bir cinsel zevk alır. Dekadan erotizmin bu klasik ânında her zamanki gibi kişiler arasında, şehvetli gözün geçtiği gerilimli bir alan olan estetik mesafe korunmuştur. Henry "duru bir sıvı ya da tuhaf bir kokuymuş" (Pater'in deyişi) gibi "karakter"ini (yine Pater'in deyişi) Dorian'a yansıtır. Geç Romantik bilinç, yeni ufuklar açan bir araç, hareketli, dolaylı, hayaletsi bir buhardır. Henry'nin zekâ-kontrolünün bir önceki adımı, Balzac'ta Seraphita'nın hayranını elektromanyetik olarak egemenliği altına almasıdır.

Lord Henry, mizacını hem cinsel hem de daemonik şekilde kendisine tutulmuş olan Dorian'a naklederek bir erkek vampirizmi deneyi yapar. Basil, Dorian'ın Henry'nin kendine has kinizmini, üslubunu ve incelikli vecizelerini benimsemesi karşısında büyük bir dehşete kapılır. Apollonca erdişinin kendi sesi yoktur; bu nedenle, kendi içine işlenmezliği kırıldığı ân bir başkasının sesiyle konuşmaya başlar. Dorian, Delfi kâhinesi gibi gizli bir tanrının medyumluğunun etkisindedir. Pater, kitapla ilgili yazısında Dorian'ın portresini "Döppelgänger"[16*] olarak adlandırır. Henry'nin hamisi olduğu kişiyle arasındaki ilişkide de ikinci bir doppelgänger unsuru görüyorum: Dorian Lord Henry olur; güzel oğlan böylece Dekadan estete dönüşmüştür. Wilde, Dorian'ın ilk ortaya çıkışından itibaren Henry'nin ona yönelik sembolik olarak kullandığı bir sıfat olan "ruhsuzca" sözcüğünü Dorian'a atfettiğinde bu dönüşüm tamamlanmış olur.[17] Böylece eşcinsel kuşağa özgü bir eylem meydana gelmiş, cinsel kimlikler iki cinsiyetli bir şekilde klonlanmıştır. Erotik bir işlem halinde yeniden öğretilen unsurlar olarak mum ışığındaki kur, cinsel başlangıç ve gelişme ve de Dekadansçı anlamda murada ermedir. Egemen konumdaki Lord Henry yeniden yapılmış olan Dorian'ı, soğuk demir gibi çehresiyle ortaya koyar.

Dorian'ın kendisi de sanatçının kendi rızasıyla Basil'i tahakküm altına alır. Basil, kalabalık bir Londra suaresinde Dorian'a nasıl boyun eğmeye başladığını anımsar. O ân, Balzac'ın Sarrasine'inin şarkı söyleyen hadımın büyüsüne kapıldığı duygusal yoğunlaşma ânına benzer.

---

* Hayatta olan bir kimsenin eş-ruhunu taşıdığı varsayılan ve o sadece kimseye görülen hayalet, eş-çift. —*ç.n.*

Ansızın birisinin bana bakmakta olduğunu fark ettim. Hafifçe dönünce Dorian Gray'i ilk kez gördüm. Göz göze geldiğimizde rengimin solmakta olduğunu hissettim. Garip bir dehşet duygusuna kapıldım. Biliyordum ki sırf kişiliğinin o kadar büyüleyici oluşuyla izin verecek olursam, bütün bedenimi, bütün ruhumu ve olanca sanatımı emebilecek birisiyle yüz yüze gelmiştim.

O zaman olduğu gibi bugün de eşcinseller, Batılı saldırganlığın bir ifadesi olan ısrarcı ve gizemli bakışlarla birbirlerini tanırlar. Bu bölümün kaynağı Platon'un Phaedrus'undadır. Basil'in solgunluğu ve korkusu "gerçek güzelliği" bedeninde somutlaştırmış birisiyle karşılaşan filozofu kederlendiren "ürperme", "huşu", "ateş ve terlemedir": "Bakışlarını ona dikerek sanki tanrıymış gibi önünde eğilir."[18] Eşcinsel Platonizm, Basil'in daha sonraki itirafında açıkça görülür:

Dorian, seninle karşılaştığım ândan itibaren kişiliğin üzerimde en olağanüstüsünden bir etki yaptı. Ruhum, beynim ve gücümle hâkimiyetin altına girdim. Benim için sen, anısı biz sanatçılara muhteşem bir rüya gibi musallat olan şu görünmez fikrin gözle görülür bedenlenmesi oldun. Sana taptım... Bunu ben bile çok zor anladım. Bildiğim tek şey mükemmellikle yüz yüze geldiğimdi.[19]

Mesele sıradan cinsel arzu değildir. Yunan idealizmi, duyuların doyurulması değil gözün yüceltilmesidir. Apollon gündüz, Dionysus gece yaşar. Basil Dorian'la yatmanın değil resmini yapmanın peşindedir. Portre yüceltme değil kavramsal mükemmelliktir. Apollonca ikonacı bir sanat olan resim, Dorian'ın hiyerarşik komutasını ve Geç Romantik Dönem'in, erotik nesneye izleyici konumunda boyun eğişi simgeleyen estetik mesafeyi korur. Bir sanat nesnesi olan kişiye boyun eğme, tüm estetlerin erdişi olmalarının nedenini açıklar. Anactoria'nın güzelliğine olan hayranlığının kendisini sadizme götürdüğünü gördüğümüz Swinburne'ün eril Sappho'sunun gösterdiği gibi bu tür bir boyun eğiş dayanılmazdır.

Basil ile Dorian'ın ilk karşılaşması aynı zamanda başlıca Romantik ilkelerden biri olan vampirizmi de canlandırır. Partinin ortasında Basil birisinin kendisine baktığını hisseder. Dorian'ın bakışı, Gautier'de Kraliçe Nyssia'nın vücudundan arındırmaya çalıştığı bakışlar gibi elle tutulur niteliktedir. Henüz gücünün farkında olmayan bir unsur tarafından tesadüfen ortaya konulan âni hiyerarşik otoritenin dışavurumu olduğundan Basil üzerinde duyguları aşan olağanüstü bir etkide bulunur. Göz göze geldiklerinde Basil, Dorian'ın kendisini "emecek" kadar "büyüleyici" olduğunu hisseder. Bu görsel sabitlenme ânında Dorian bir vampir gibi göz teması düzlemine hâkim olur. Hipnotize olan Basil vampirin kan kaybeden kurbanı gibi "solar". Ancak Wilde bu daemonik adam için Apollonik bir ortam yaratır. Basil tek bir kelime bile etmeden Dorian'ın "kişiliği"ni kav-

rar. Sadece Dorian'ı görür; onu duymaz. Odada etraftaki sesler rahatsız edici bir şekilde artmıştır. Aydınlanmış bilinç görselliğe yönelir. Basil'e, gürültünün ancak daha da kulak tırmalayıcı bir hale gelmesiyle duyulabileceği bir sessizlik 'temenos'unda vahiy iner. Burada, İngiliz edebiyatının en önemli Apollonik tecellilerinden birine tanık oluruz. Apollonculuk bir sessizlik biçimidir: Dorian'ın kişiliği, The Faerie Queene'e göz kamaştırıcı bir giriş yapan Belphoebe'ninki gibi bütünüyle fiziksel, görsel araçlarla iletilir. Bu, pagan cinsel kimliklerin bir temsil yasasıdır.

Wilde, Basil'in resmini "olağanüstü bir kişisel güzelliğe sahip genç bir adamın portresi" olarak tanımlar. Kişisel: İnsan güzelliğinin başka bir çeşidi olabilir mi? Daha başka nasıl bir insan güzelliğinden söz edilebilir ki? Bu homoerotik vurgulu ifade, Dorian'ın bir kişilik güzelliğine ama normal olarak anlaşıldığı şekilde olmayan bir kişilik güzelliğine sahip olduğu anlamına gelir. Wilde çıktığı ilk duruşmasında, Basil'in Dorian'a itirafını yüksek sesle okuyarak kendisini sorgulayan avukatla çatışmıştı:

> *Edward Carson*: Bu bölüm bir erkeğin hemcinsine olan doğal duygusunu tasvir ediyor mu demek istiyorsunuz?
> *Wilde*: Güzel bir kişilik tarafından üretilen etki olabilir.
> *Carson*: Güzel bir kişi?
> *Wilde*: "Güzel bir kişilik" dedim. Siz istediğiniz gibi tarif edebilirsiniz. Dorian Gray'inki en dikkate değerinden bir kişilikti.[20]

Carson'ın "güzel bir kişi" formülasyonunda Wilde'ın aceleyle düzelttiği ahlâkî bir imâ vardır. Kendi kullandığı "güzel bir kişilik" ibaresi ahlâken tarafsızdır. Wilde'a göre kişilik bir olgu, verili bir şeydir. Eğitim ya da etikçe şekillenen karakter değildir. Kişilik ona göre, kendiliğinden var olan otorite ve cazibenin o büyük zincirinin önceden belirlenen sıralamasına aittir. Görsel bir yapıdır. Kamuya yansıtılan, metaforik anlamda görsel Yunan-Roma kimliğinin yapmacık, dış görünüşçü niteliğinden söz etmiştim. İngiliz yazarları arasında kendisini en çok oyuna katanlardan biri olan Wilde bu metaforu daha da vurgulayarak kullanır. Yunan idealizmini Geç Romantik üstatlığıyla birleştirerek kişiliği Apollonik maddiliğin parıldayan bir ikonu, görünür dünyanın tanrıyı andıran özü olarak hayal eder.

Kişilik, hem sanatçının hem eleştirmenin ölçüsü olarak, Wilde'ın edebî kuramının merkezindedir. Yazar şöyle der: "Eleştirmenin başkalarının kişiliğini ve eserlerini yorumlayabilmesi ancak kendi kişiliğini yoğunlaştırması yoluyla olur... Sanat kişilikten kaynaklandığı içindir ki ancak kişiliğe âyan kılınabilir."[21] Bu fikir Pater'e aittir. Ancak Pater'in "mizaç"ı ile Wilde'ın "kişiliği" arasında büyük bir fark vardır: İlki bulanık ve alıcı,

ikincisi ise katı ve egemendir. *The Importance of Being Earnest*, Wildecı kişiliğin katılığını gözler önüne serer. Dorian Gray kişiliği Yunan tarzında hiyerarşik kılar, fakat aynı zamanda cinselliğin ve gücün gizemine Romantik bakışı da tanıtır. Yalnızca Coleridge'in Christabel'i, cezbetmenin gizli yöntemlerinin analizi bakımından Dorian Gray'i aşar.

Dorian Gray'de "büyüleyici" sözcüğünden daha fazla tekrarlanan bir başka sözcük yoktur. Bu sözcük bir kişiye, bir yaşantıya, bir ilâca, bir kitaba (Dorian'ın "zehirlendiği" A Rebours) göndermede bulunur. Büyüleme teması romandaki hiyerarşi romansına aittir. Tek bir kişinin kitleleri nasıl denetleyebildiği tarihin cevaplanmamış bir sorusudur. Freud, çok güzel, narsisist kadınların "büyüleyiciliği"nden söz eder: Narsisizm, çocuk ve kedilerin "paylaştığı kendi kendine yeterlilik ve ulaşılmazlık" nedeniyle başkaları üzerinde "büyük bir çekim gücü"ne sahiptir.[22] Narsisist politikacılar büyüleyerek kitlelerin duygularına yatırım yaparlar.

Lord Byron ve Elvis Presley'in karizmasını fırsatçı Birinci Buckhingam Dükününkiyle karşılaştırmıştım. Max Weber karizmayı, bir savaş önderinin kahramanca eylemleriyle ya da bir yalvacın mucizeler yoluyla göstermesi gereken "olağanüstü, doğaüstü, tanrısal bir güç" olarak görür.[23] Bu açıklama karizmayı eylemlere ya da dış etkilere dayandırdığı için sorgulanmalıdır. Erken dönem Hıristiyanlık'ta, iyileştirici etki ya da konuşma için Yunanca charisma ("yetenek, lütuf, erdem") sözcüğü kullanılırdı. Ancak bana göre karizma bütünüyle Hıristiyan öncesi döneme aittir. Athena, Akhilleus'un başının etrafına "altın bir hale" koyup vücudunu da "ışık saçar" hale getirdiğinde ona karizma verir. Phaeakia'da da Odysseus'a karizma verir: Odysseus "daha uzun ve gürbüz" görünür; saçı "açan sümbül" gibi kalınlaşır; "zarafet ve çekiciliğiyle ışıl ışıl"dır.[24] Ksenofon zafer kazanan atletin güzelliğinin "geceleyin âniden ortaya çıkan bir ışık" gibi "herkesi kendisine bakmaya zorladığını" söyler: "Güzellik özünde krallara özgü bir şeydir."[25] Karizma klasik Antik dönemde, pagan kitle iletişim araçları için içerdiği anlama sahipti: Glamour (efsun), Kenneth Burke'ün işaret ettiği gibi, kişilerin ve eşyaların etrafında "büyülü" bir buğu anlamına gelen İskoç dilinde bir sözcük.[26] Karizma narsisist kişiliğin etrafındaki esrarlı aura'dır. Basitlikten ya da varlığın bütünlüğünden, dinginlikten ve kontrollü canlılıktan dışarı akar. Zarif bir uyumda ancak emreden bir kişisizlik vardır. Karizma, bize verilmiş olan kişilikte erkek ve dişi unsurların etkileşiminden ortaya çıkan ışıltıdır. Karizmatik kadın erkeksi güce ve sertliğe sahiptir. Karizmatik erkeğin mest eden kadınsı bir güzelliği vardır. Her ikisi de cinsellik öncesi kendilerine duydukları aşkla parlayarak hem soğuk hem de sıcaktırlar.

Wilde, Dorian Gray'e mutlak karizma verir. Dorian "büyüleyici" güzelliğiyle egemenliği altına alıp her iki cinsi de kendisine doğru çekerek

ahlâki iradeyi felç eden doğal bir üstündür. Bu güzel oğlanın narsisizmi intihar, cinayet, günah gibi yıkıcı sonuçları beraberinde getirir. Soylu arkadaşları hipnotize edilmiş gibi Dorian'ı izlerler; ancak Dorian'ın cazibesi herhangi bir kamusal amaca hatta tiranlığa bile yönelik değildir. Basil sorar:

> Niçin arkadaşlığın genç adamlar için bu derece ölümcül?.. Onları haz çılgınlığıyla doldurdun. Bunun sonucunda en dibe düştüler. Onları bu noktaya sürükleyen sensin. Evet: Onları oraya sürükleyen sensin ve gene de hâlâ gülümseyebiliyorsun, tıpkı şimdi gülümsediğin gibi... Seninle yakınlık kuran herkesi yozlaştırdığını, hemen arkasından bir utancın gelmesi için bir eve adım atmanın yettiğini söylüyorlar.

Baştan çıkarma harfi harfine "yoldan çıkarma" anlamına gelir. Paterci etki, büyüleyiciliğe ve zorlamaya dönüşmüştür. Dorian toplumsal düzeni bozarak izinden gidenleri ele geçirir. Kamu yararı gözetmek zorunda olan bir Rönesans erdişisinden çok Geç Romantik döneme ait bir kimliktir. Eşcinsel bir Alkibiades olarak egemenliğin sürekliliğini bozar. Dorian, ne zaman içeri girse klübü terk ederek hoşnutsuzluklarını gösteren yaşlı egemenler tarafından dışlanır. Toplum içinde ayrılıkçı bir alt-evren, bir putaparlar kolonisi yaratır. Wilde, Dorian'ın talihsiz hayranlarından biriyle ilgili olarak şöyle der: "Diğerleri için olduğu gibi onun gözünde de Dorian Gray hayatta mükemmel ve büyüleyici olan şeylerden bir tanesiydi."[27] Yunan mitolojisinde güzel şarkı söyleyerek denizcileri aldatan sirenler gibi, aşırı erkek güzelliği de kişiyi yıkıma sürükler.

Dorian, paganca büyüsüyle bu çoğul enerjileri etkiler. Londra'daki toplum dışılar diyarında, kendisine, en eski bilinen anlamıyla duyduğumuz bir klişe olan "Ayartıcı Prens" adı verilmiştir. Büyücü olarak hükmedici olan Dorian "tuhaf ve tehlikeli bir cazibe"ye sahiptir. Sözcüklerle değil gözle görülür karizmasıyla büyüler. "Ünlü çerçeveci" Mr. Hubbard onun davetini hemen kabul eder: "Kural olarak hiçbir zaman dükkânından ayrılmazdı. İnsanların kendisine gelmelerini beklerdi. Ancak Dorian Gray'in lehine her zaman bir istisna yapardı. Dorian'da herkesi büyüleyen bir şey vardı. Onu görmek bile büyük bir zevkti. Dükkândaki genç çırak da benzer bir davranış sergilemişti: Kaba, sevimsiz yüzünde utangaç bir hayranlıkla dönüp Dorian'a baktı. Bu kadar şahane birini hiç görmemişti." Dorian, bir film ya da pop müzik yıldızı gibi, heteroseksüelleri biseksüel davranmaya iter. Üzgün bir halde Covent Garden'da gezinmektedir: "Beyaz gömlekli arabacı ona kiraz ikram etti. Arabacıya teşekkür ettikten sonra meyve için verdiği parayı niçin kabul etmediğini kendi kendine sorarak kirazları kayıtsızca yemeye başladı."[28] Arabacı tanımlayama-

yacağı bir dürtüyle Dorian'ın çarpıcı güzelliğine sessiz pagan bir sunuda bulunmuştu.

Dorian, kelimenin gerçek anlamında çekicidir. Doğuştan gelen bir manyetik güçle başkalarının hayal gücünü kendisine yöneltir. Wilde, Richard Le Galienne'e bir grup geveze demir talaşının bilincine sızarak onları esrarengiz bir biçimde kendisine çeken mıknatıs hakkında, görünüşte özgür irade meselesine dair bir masal anlatmıştı. Wilde, sürekli olarak kişiliğin "çekiciliği"nden söz eder. Örneğin: "Günahkârlık, başkalarının ilgi uyandıran çekiciliğinin nedenini açıklamak amacıyla iyi insanlar tarafından uydurulmuş bir mittir." Ona göre iyiler etik ve toplumsal soyut kurallarla yönetilirken kötüleri sadece kişilik, "yoğunlaşan kişilikleri" yönetir; Wilde kişiliği her yere koyarak çekici bir pırıltı yaratır.[29] *The Importance of Being Earnest*'ın orijinal metninde bu yaklaşımı açıkça görülür:

> Miss Prism: Mr. Ernest Worthing'i hiç tasvip etmiyorum. Tam anlamıyla kötü bir genç adam.
>
> Cecily: Korkarım öyle olmalı. Garip cazibesi için bulabildiğim tek açıklama bu.[30]

Bir başka yerde Wilde şöyle der: "Bütün sevimli insanlar şımartılır. Çekiciliklerinin sırrı da budur."[31] Şımartılmışlardır çünkü sunakları adaklarla, kitlelerin armağanlarıyla dolup taşar. Tanrı vergisi karizma, hükmedici kişiyi bir ayrıcalıklar alanıyla topluluktan ayırır. Lord Henry, Dorian'la ilgili olarak şöyle der: "Sevimli insanların yaptıklarına hiçbir zaman müdahale etmem. Eğer bir kişilik beni cezbediyorsa, bu kişilik hangi cezbetme şeklini seçerse seçsin benim için mutlaka çekicidir." Narsisist kişilik psikozlulara benzer şekilde kendi kurallarına göre yaşar. Basil'in huzursuzca söylenişindeki gibi, "Dorian'm kaprisleri kendisi hariç herkes için yasa hükmündedir."[32]

Dorian Gray'in Portresi, Geç Romantisizmin büyüleyiciliğinin bu tehlikeli kalıbıyla Yunan kaynaklarından ayrılır. Güzel kişiliğe boyun eğme, kişiyi parçalanmaya ve ölüme sürükler. Platon ve Shelley'nin hiyerarşik ilişkilerinde, acı çekmede sadomazoşist bir haz yoktur. Tersine, kendisini Apollonca seyredişte mükemmelleştirmiş ve arıtmış olan hayal gücü yüceltilir. Emilia Viviani artık sanatsal amaçlarına hizmet etmediğinde Shelley'in onu nasıl hızla başından attığını hatırlayın. Oysa Dekadan Geç Romantisizmde erotizm ölümüne takıntılıdır. Dorian'a "Sana çok fazla taptım" diyerek durumunu kabullenen Basil, Dekadan köleleşmesinin simgesi olan şahaserinin önünde katledilir.[33] Dorian Gray, cazibeli bir kadın yerine çekici bir erkek kimliğe sahip olması açısından da Geç Romantik döneme özgüdür. Güzel oğlan anti-kitonyen olduğu ve estetizm de doğadan sapma şeklinde ortaya konulduğu için Wilde'ın romanının duygu-

sal dünyasında kadının varlığı belli belirsizdir. Bu Adonis'i hiçbir tanrıça sevmez. Sibyl Vane, duygusal, kötü çizilmiş bir karikatürdür. Benim psiko-ikonisizm ilkem şudur: Dişi Sibyl ve annesi, *Christabel*'in Sir Leoline'si gibi kurgusal enerjilerini egemen konumdaki erdişiye aktarırlar. Wilde'ın eserinde Pater'de olduğu gibi tek bir acımasız kitonyen kadın vardır, o da Salomé'dir. *Dorian Gray* üçlü tarafından yönetilir. Yönetici konumdaki üç erkek, kadınlığa ancak kendi hermafroditliklerinin bir bileşimi olarak hoşgörü gösterir.

Dorian Gray'in, Wilde'ın âşığı, oğlansı bir güzelliğe sahip Lord Alfred Douglas'tan örnek alınarak yaratıldığı sanısı sık karşılaşılan bir yanılgıdır. Oysa Wilde, *Dorian Gray'in Portresi* yayımlanana kadar Douglas ile tanışmamıştı. Dorian a priori yaratılmıştır. O, karmaşık modern bir şekil verilmiş Antik dönemin güzel oğlanıdır. Wilde, Douglas ile yazışmasında, "idealini sizde bulan sanatçının ruhundan, kendisine kusursuz ve mükemmel bir varlık şeklinde gözüktüğünüz güzellik âşığından"[34] dem vurur. Bu nedenle, Dorian Gray'in yayımlanmasının ardından Wilde'ın Douglas ile ilk karşılaşması, *Witch of Atlas*'ı henüz yeni tamamlamışken Emilia Viviani'yle karşılaşan Shelley'de olduğu gibi Hermafrodit'in enkarnasyonu karşısında afallayan Platonik bir tamamlanmışlık duygusuydu. Ancak kendisiyle daha önce sözü edilen kendi hermafrodit ilahî varlığı arasında hiçbir *cinsel ilişki olmadığından* Shelley, sonrasında daha da büyük bir şiir olan *Epipsychidion*'u yazabilmişti. Sokrates'in Alkibiades'ten uzak durduğunu unutan Wilde ise temsilî hayaliyle cinsel ilişkiye girmek gibi ölümcül bir hata işledi. Byron'ın çıldırmış Manfred'inde de aynı küçültücü tavır harfi harfine gözlenir. *Dorian Gray*'de Wilde güzel oğlanın yıkıcı kimliğini çok doğru bir şekilde betimler. Douglas, Wilde'ın Geç Romantisizme özgü çılgınca aşk ve hayranlığın içine çekerek sağduyulu yargısını altüst etmiş, şöhretinin ve sanatsal gücünün zirvesindeki bir yazarın kariyerinin mahvolmasına yol açmıştır. Wilde, daha sonra ona şunu yazacaktır: "Karakterin temeli irade gücüdür ve benim irade gücüm de mutlak vaziyette size tâbi olmuş bulunuyor."[35] Douglas, çocukça bir inatla Wilde'ı babası Queensberry Markisine dayanakları kötü hazırlanmış bir hakaret davası açmaya iter, bu, Oscar Wilde'ın etkisinden hiç kurtulamayacağı şekilde eşcinsellikten mahkûm olup hapsedileceği hızlı bir olaylar zincirinin ilk halkası olur. Bundan üç yıl sonra da zamansız bir ölümle kırk altı yaşında ölür. Wilde, Lord Henry'yi pasif izleyici konumdan aktif hale geçirerek Paterci doktrine tensel bir somutlaşma kattığı için zaten suçluydu. Uğruna Geç Romantik felâket kuramının yarım yüzyıldır kâhinliğini yaptığı ıstıraplı alenî Kıyametin içine sürüklendiği Douglas ile ilişkisi ise Wilde'ın maddîleştirmelerinin en cüretkâr ve bağışlanmaz olanıydı. Wilde'ın 1895'teki düşüşü estetizm ve Dekadansı sona erdirdi.

Güzel oğlan, kendi dışındaki şeylerin pek az farkında olduğundan,

hayranlarına getirdiği felâketlerden asla fazla derinden sarsılmaz. Kalpsizliği Apollonca bir *apatheia*dır. Stoacılara özgü heyecansızlıktır. Douglas'a cezaevinden yazdığı uzun ve sert ifadeli bir mektupta – daha sonra *De Profundis* başlığıyla sansürden geçirilip kısaltılacaktır – Wilde bu cazibeli genç üzerinde kötü bir etki yarattığı savıyla kendisine yöneltilen suçlamayı akıl almaz bularak reddeder. Yazar mektubunda şöyle der: "İşin doğrusu sende etkileyeceğim ne vardı ki? Beynin mi? Az gelişmişti. Hayal gücün mü? Ölüydü. Kalbin mi? Henüz doğmamıştı."[36] Bu noktada, Wilde nasıl olur da bu derece rezil bir adamı etkileyici bulur sorusu akla geliyor. Gerçek estet her zaman narsisist güzelliğe sahip bir oğlana aşık olur. Wilde'ın Douglas'ta saydığı kusurların listesi ne haksızca abartılmış ne retoriktir. Tersine, bir eşya, sanat nesnesi olan güzel oğlanın uzun Batılı tarihiyle tam olarak uyumludur. Hapiste kendi kendini yemekte olan Wilde'ın tek yaptığı perspektifi bu değişmez olguya çevirmekten ibarettir.

Basil'in hayranlık itirafının ardından Dorian Gray düşüncelere dalarak "kendisinin bir arkadaşın kişiliğinin bu derece egemenliği altına hiç girip girmeyeceğini" merak eder: "Kendisini böyle tuhaf bir putperestlikle doldurabilecek biri hiç olabilir miydi?" Aldırışsız güzel oğlan olarak kimseye âşık olamaz – kendinden başka. Onu "tuhaf bir tapınma" duygusuyla dolduran aynadaki görüntüsüdür. Dorian, Basil'in resmine erotik bir tavırla boyun eğer. Tablonun tamamlandığını gördüğünde şöyle der: "Buna âşığım." Kendini tahrik etme açıkça gözler önüne serilir: "Her zaman görüntüsüne büyülenen" Narcissus gibi daha sonra "boyalı dudakları" öper. Tablo bozulmaya başladığında "Kendi güzelliğine biraz daha hayran olur."[37] Dorian Gray'in portresi Romantik kendine âşık olma kültünün fetişidir.

Büyülü resimler geleneksel bir romans unsurudur. Poe'nun *The Oval Portrait*'inde de bir sanatçının yaptığı resim, portresi tamamlanır tamamlanmaz ölen karısının canlılığını çekip alır. Ancak burada asla Dorian'ın portresiyle ilişkisinin fanatik yoğunluğu yoktur. Yüksek Romantik dönemdeki insan-doğa uyumu Geç Romantik döneme özgü, insanın sanat eseriyle köleleştirilmesine dönüşmüştür. Dorian Gray'in resmi, *Pamuk Prenses*'te cadı-kraliçenin Dorian Gray gibi sürekli baktığı sihirli aynasına benzer. Nitekim, Dorian resmi "aynaların en sihirlisi" şeklinde tanımlar. Ancak *Pamuk Prenses*'teki aynanın, sivri ve nahoş sözler söylediği sahibinden bütünüyle farklı bir kişiliği vardı. Dorian ile portresi arasında ise "tuhaf bir çekim gücü olan gizli aşkla birbirlerine yönelen atomlar"[38] gibi "korkutucu bir yakınlık" vardır. Adam ve resmi, Dorian'ın kendisini kutsallaştıran otoerotizmiyle birbirine bağlıdır. "Gizli aşk" ibaresi Dorian'ın aynı hermafrodit duygu karmaşalarına göre hareket ettiği Blake'in "Hasta Gül"ünden alınmıştır: Dorian kapısı kilitli odasında tablonun önü-

ne bir ayna koyup kendi içine çekilmenin inzivasında bir aynadaki yüzüne bir tablodaki yüzüne bakar. Dünyadan kopuk üç Dorian, memnun bir halde kendilerini yayan Blake'in Crystal Cabinet'inin üçlü kadınlarını çağrıştırır. Tablo ayrıca Byron'ın kadınsı Sardanapalus'unun aynasıyla diyalogunu da hatırlatır. Bir başka yerde Wilde şöyle der: "Kendini sevmek, yaşam boyu sürecek romansın başlangıcıdır."[39] Gizli pagan kültünde Dorian kendi portresine tapan tanrı, rahip ve mümindir.

Sanat eserinin ikonisizmi Poe'yla karşılaştırıldığında Wilde'da çok daha fazla gelişmiştir. Dorian Gray'in portresi doğaüstü gücün dolup taştığı bir idoldür. Tablo çalışma odasından çıkarıldığında rahatlayan Basil, "resmin varlığının dayanılmaz cazibesini" hatırlar. Tablo, insan hizmetkârlarının bilincini istila eden uğursuz bir vampir–nesnedir. Dorian'ın kişiliğinin kendisini vampir gibi "emeceği" yönünde Basil'in önsezisi Dorian'ın portresiyle olan ilişkisinde yeniden ortaya çıkar. Tablo saplantı derecesinde Dorian'ın zihinsel enerjisini emer. Sürekli resmi düşünür. Hatta eğlencelerine bile karışır: Kır evinde "birdenbire misafirlerini bırakıp alelacele şehre koşarak kapısının kurcalanıp kurcalanmadığını, portrenin yerinde olup olmadığını kontrol edecektir."[40] Portre Dorian'ı tam anlamıyla esir alıp, oğlanın başkaları üzerindeki büyüleyici çekiciliğini taklit eden bir cazibeyle denetimine sokar. Kıskanç bir ebeveyn ya da âşık gibi onu dış dünyadan kendi havasız hücresine geri çağırır. Ve Dorian orası dışında hiçbir yerde rahat değildir. Romantik ikizler arasındaki ensest ilişki gibi kendisiyle portresi arasında hayalî, göbek bağının dışında bir bağ vardır.

Romanın daha sonraki bölümlerinde Dorian, "Kişiliğim bana bir yük gibi gelmeye başladı." diyerek sızlanır. Kişiliğini Wildecı biçimde o kadar yoğunlaştırmıştır ki kendi ayna-imgesini canlandırmıştır. Şimdi artık, sahip olduğu güçle başı dönen öz-ikizi, insan orijinalinin kimliğini gaspetmeye çalışır. Tablo, esaretinden kurtulmaya çalıştığı *objet de culte*'ün (kült nesnesi) önünde teveccühünü kazanmak için bir kan-kurbanı eylemi gerçekleştirerek umutsuzca Basil'i öldürdüğü âna kadar Dorian'ı besler. Ancak tablonun tatmin olması için istediği kurban Dorian'dan başkası değildir. Final, edebiyattaki en gizemli ânlardan birisidir. Resim, Dorian'ı öldürerek nihaî vampirizmine ulaşır ve "mükemmel gençliğinin ve güzelliğinin tüm büyüsünü"[41] zafer kazanmış bir edayla geri alır. Tablo Dorian'ın kanını akıtarak ebedî gençliğin iksirine kavuşur.

Bu arada, tuhaf mistik bir durum da ortaya çıkar. Dorian resmi hançerlemesine rağmen kendisi kalbine saplanmış bir bıçakla bulunur. Bu sahne, kendisinin katledilmesi için canlı bir sanat eserine saldıran Balzac'ın Sarrasine'ini çağrıştırır; ya da kitonyen güce sahip dişi bir erdişi olduğu için zaptedilmiş değerli nesneye bıçakla saldırısında başarılı olan Balzac'ın markizini... Veya yalnızca "aynadaki" suretini yani ahlâkî benini öldürdüğünü göstermek amacıyla düşmanını küçük bir odaya kapatıp şiş-

leyen Poe'nun William Wilson'unu... Dorian'ın bıçağı nasıl olur da kendi kalbine saplanır? Sihirli bir kurgusu olan natüralist soruları sıradan bir şekilde soramayız. Dorian'ın ölümü resme saldırısıyla eşzamanlıdır. Ancak bu ânı bir film karesine dönüştürecek olursak – Wilde'ın romanı hayal gücüyle zamanın bozulmasını ister – sanırım portreyi, kendisine yöneltilen oku havada uçarken yakalamış gibi bıçağı kalbinden çekip çıkararak küstah saldırganının kalbine doğru fırlatan acımasız, gülen bir tanrı şeklinde görürüz. *Dorian Gray'in Portresi*, sapık bir animizm sahnesiyle sona erer.

Pek çok hayranı, *Dorian Gray*'in cezalandırıcı finalinin Wilde'a ters düştüğünü hisseder ve eserin bütününde dekadan bir yayılma görür. Wilde, dehşete kapılmış eleştirmenlere karşı kitabı savunan editöre gönderdiği mektupta şöyle der: "Sadece zevk ve sefaya dayanan bir hayat süren Dorian Gray vicdanını öldürmeye çalışır ve o ânda da kendisini öldürür." Bu ahlâkın "sanatsal bir hata" olduğu şeklindeki değerlendirmesi vicdan konusundaki görüşlerini ciddiye almamıza engel olur. Ancak dediklerine inanıyorsa bu mektubu yazan adam *Dorian Gray*'de ne yazdığını anlamamış demektir. Romantik hayalperestliğin hiçbir önemli eseri vicdanla ilgilenmemiştir. *Dorian Gray* Romantik büyüleyiciliğin bir ağı, Apollonik ve daemonik karizmanın etki alanı, cinsellik ve iktidarın karanlık görüntüsü içindeki *Christabel*'in varisidir. Bunu yorumlamak için ahlâki aksiyomlara gerek duymayız. Dorian bazı yasak eylemlerde bulunur ve bunlar yüzünden cezalandırılır. Ancak etik yasaklar yerine ritüel yasaklardan yola çıkar. Örneğin İncil, Âdem'e *biri* hariç tüm diğer ağaçlar için izin vererek insanın öyküsüne başlar. Kutsal yasanın gizemi tüm dünyada keyfî yasaklama ya da kaçınma ritüelleriyle belirir. Zamana kibirli bir meydan okumayla Dorian, acımasız daemonik unsurların insafına kaldığı insanötesi bir âlemde gezinir. Portresine "adanmıştır": Bu sözcüğü, "devotus"un büyülenmiş, meftun olmuş, kendisini kutsal hizmete adamış ve *kurban edilmek üzere işaretlenmiş* anlamına geldiği klasik Latince tanımıyla kullanıyorum. *Dorian Gray* ahlâkçılık değil tabuyla ilgilidir. Final bölümü de vicdanın zaferini değil kişinin sanat eseriyle yok edilmesini ortaya koyar. Dorian şöyle der: "Bir portrede ölümcül bir şey var. Kendine ait bir hayata sahip."[42] Resim, bütün hiyerarklar gibi kendi yasalarını koyup gerçeği kendi arzusuna tâbi kılıyor. Pater, "Ahlâkî ya da fiziksel olsun haram ya da tecrit edici bir şeymiş gibi dikkat çeken her tür güzelliğe zarar veriyormuş izlenimi yaratan ölümcüllük"ten[43] söz eder. *Dorian Gray* güzelliğin ahlâksızlığı ve Batılı sanat nesnesinin faşizmiyle ilgilidir. Kişinin sihri içindeki sanatın sihrini anlatır.

Dorian Gray, Aztek bayramındaki âyinsel günah keçisi gibidir. Frazer, "güzelliği"nden dolayı seçilen genç bir adamın tanrı Tezcatlipoca'nın özikizi rolünü üstlendiğini söyler. Bu gence bir yıl boyunca "debdebeli kıyafetler giydirilir" ve "bir centilmen gibi davranması, düzgün ve kibar ko-

nuşması, flüt çalması, puro içmesi ve züppe bir tavırla çiçekleri koklaması için eğitilir" Şehirde yürürken insanlar onu görmek ve saygılarını sunmak için toplanırlar. Bu sürenin sonunda ise, "mücevherlerle donatılmış bu züppe adam" tapınağın basamaklarında katledilip, göğsü yarılarak kalbi çekip çıkarılır.[44] Dorian Gray de "zevk ve sefa sürdüğü göz kamaştırıcı hayatı"yla bir züppe, sanat ve yeme içme zevki olan bir üstat, Lord Henry'nin sigaralarını içen bir ehli keyf, yollarda dikkat çeken ve saygı uyandıran karizmatik güzelliğe sahip bir kişiliktir.[45] Azteklerin günah keçisi gibi ayrıcalıklı ancak aynı zamanda idolünün ayakları dibinde kalbine saplı bir bıçakla katledilmeye mahkûmdur. Resmi, kutsal öz-ikizi, onu prens gibi yaşatan ancak aynı zamanda kana susadığından kurban edilmesini isteyen tanrıdır.

Bir başka antropolojik paralellik de şudur: Dorian Gray'in tablosu, bir insanın yaşam süresinin büyülü bir nesne tarafından belirlendiği Meleager'in nişanı gibidir. Swinburne'ün bu konuyla ilgili oyununu inceledim. Wilde'ın uyarlamasında ise kadınlar az sayıda ve zayıf olduklarından değerli emanet için doğanın belirlediği kadın bir muhafız yoktur. Eski Meleager efsanesi ruhla ilgili karmaşık ilkel inançlara dayanır. Frazer vahşilerin canı "belli bir ağırlığı olan, görülebilir ve elle tutulabilir, kutuda ya da kavanozda saklanan, çatlayabilen hatta kırılıp un ufak olabilen somut bir madde" olarak algıladıklarını belirtir. Bu varlık insan bedeninden çıkarılsa bile onu "uzaktan bir tür ilgi ya da eylemin etkisiyle canlı tutmayı sürdürür." Bu varlık yok edilse kişi ölür. Totemci kültürler "ruhun dıştaki bir nesneye – hayvan, bitki vs. – daimî olarak teslim edilmesi olasılığından söz ederler; bu durum insanların paralarını beraberlerinde taşımak yerine bankaya teslim etmelerine benzer."[46] *Dorian Gray*'de Romantisizm'in gelgitlerle dinamik geri çekilmesi sanatı ilkelciliğe geri götürür. Estetizm görünmeyen dünyayı somutlaştırarak Dorian'ın ruhunu, Frazer'ın deyişiyle "uzaktan ilgi ya da eylemle" etki edecek bir başka nesneye teslim etmesine izin verir. Dorian onu yok etmeye kalkıştığında ölür. *Dorian Gray*'de kötü niyetli bir totem, zarif bir insanı vahşi bir eylemde bulunmaya yani Basil'i tüyler ürpertici bir şekilde öldürmeye kışkırtır. Roman dekadansla ilgili, insancıllıktan arınmış bir zariflik tanımımı desteklemiş oluyor.

Wilde'ın savları doğal olarak Apolloniktir. *The Critic as Artist*'te şöyle der: "Biçim her şeydir. Hayatın sırrıdır... Biçime tapmaya başla, sanatta çözemediğin hiçbir şey olmadığını göreceksin."[47] Rafael öncesi resme övgüler yağdırırken Empresyonizm'i de "çamur ve bulanıklık" ifadeleriyle mahkûm eder.[48] Apollonik kesik kenarın aydınlığını tercih ederek Blake'in izinden gider. Monet'nin titrek ışıkla ilgili çalışmalarında bile Batılı resim durağanlığı, sabitliği ve keskin dış hatlarıyla Apolloniktir. Dorian Gray'in tablosunda tuhaf olan Dionysosçu bir metamorfoz halidir.

Değişen resim güzelliğe ve biçime hakaret eder: Dorian bunu "yanlış biçimli gölge", "iğrenç boyalı bir şey", "cani bir ruh-yaşam" olarak tanımlar. Resimde üstünlük sağlamak için doğayla sanat savaşır. Resmi daemonik bir şekil-değiştirici güç işgal eder çünkü Wilde doğanın otoritesini teslim etmesi için çabalamıştır. *The Decay of Lying*'i şu sözlerle açar: "Sanatla ne kadar uğraşırsak doğayı o kadar umursarız. Sanatın bize gerçekten gösterdiği şey, doğanın şekilsizliği, kaba tuhaflıkları, olağanüstü tekdüzeliği ve tümüyle tamamlanmamış bir durumda olduğudur."[49] Wilde, bunu Huysmans aracılığıyla Baudelaire'den almıştır. Ancak sanata üstün bir değer atfederken Baudelaire hiçbir zaman doğanın şiddetli gücünü gizlemez. Ve Huysmans'ın hayal kuran kahramanı ilkel doğanın boğucu bolluğu karşısında dehşete kapılır. Ancak Wilde'da doğa başlangıçtaki gücünden yoksundur. Onun az sayıdaki doğa betimleri güzel ancak fazla önemli değildir. *Dorian Gray*'de girilmesi yasak olan doğa portre-ikizin içine sızıp onu içerden dışarıya doğru çürütür: "Görünüşe göre, çılgınlık ve dehşet içerden geliyordu. İç dünyanın tuhaf, aceleci tavrıyla günah tohumları yavaş yavaş bulundukları yeri kemirmeye başlamışlardı. Cesedin sulu bir mezarda çürümesi o kadar da korkunç değildi."[50] İçe dönüklük, sıvılık, kitonyen kasvet. Apollonik resim Dionysosçu akışkanlıkta çözünmekte ve kokuşmaktadır.

Dorian'ın sanat kameriyesi olan kapısı kilitli tavan arası odası, Byron'da ensestçi eş-çiftlerin buluştuğu kuleyi ve Poe'da gelinin sanatçı kocası için poz verdiği ufak kuleyi hatırlatır. Aynı zamanda, Dorian'ın çocukluğunun tozlu oyun odası olup Dickens'ta Miss Havisham'ın gelin odası gibi korunduğundan, bir türbedir. Nitekim Dorian'ın portresi, Mısır mezarlarında oyuncak ve eşyalarıyla beraber gömülen ölülerin eşi ya da *ka*'sı gibidir. Odanın kapısını kırıp içeri girenler gördükleri manzara karşısında dehşete kapılırken mezar hırsızları tarafından yere atılmış kralın mumyasını bulmuş arkeologları andırırlar. Cesede dönüşen Dorian nihaî nesneleşme noktasına ulaşır. Roman başladığında resim hâlâ yarımdır. Dorian, Lord Henry'nin etkisiyle değişmeye başlarken Basil tabloyu bitirir. Sibyl'in kalbini kırmasından sonra resim sonuna kadar değişir durur. Dorian kendi portrecisi olarak Basil'in rolünü üstlenip, telekineziyle resim üzerinde çalışır. Resim nihayetinde, güzelliğini kendisi için istediği modelinin ölümüyle kalıcı şekline kavuşur. *Dorian Gray*, Woolf'un *To the Lighthouse*'u gibidir; ve de tabloyla roman sınırdaş olup, son paragraflarda tuvale uygulanan fırça darbeleriyle art arda geliştiklerinden kanımca Dorian Gray Woolf'un eserini etkilemiş olabilir.

Bir oto-portreci olarak Dorian, başkalarının acılarından sapıkça otobiyografiler yaratan Neroncu bir yaşam – sanatçısıdır. Wilde'ın Gautier'nin polemik yaratan önsözünü taklit ederek *Dorian Gray*'e yazdığı önsözde ileri sürdüğü ilkelerden ilki şudur: "Sanatçı güzel şeylerin

yaratıcısıdır." Ancak hayatı sanat eserine dönüştüren Dorian çirkin şeylerin yaratıcısıdır: Kendi korkunç portresi ve ardından Basil'in cesedi, "grotesk, biçimsiz bir gölgesi", "kambur sırtı ve uzun fantastik kolları" olan bir "şey". Sanatsal üslupta, Dorian Dışavurumculuğun kâhini gibidir. Basil'in öldürülmesinin vahşeti Dorian'ın zarif üstatlığıyla kasten çelişki içindedir. Sanki Dorian mükemmel biçimin Apollonca dünyasına püsküren daemonik gücün galeyanına yenik düşmüştür. Prensesle kralın katranlı bir alev dalgasının altında kaybolduğu Euripides'in *Medea*'sında da benzer bir etki görmüştük. Cinayetin ertesi sabahında Dorian, Paterci ayrımcılık ritüelleriyle Apollonca kimliğini yeniden inşa etmelidir. Böylece "kravat ve fular seçimine bir hayli dikkat harcayarak ve yüzüklerini birkaç kez değiştirerek her zamankinden daha büyük bir özenle" giyinir. Gautier'nin *Enamels and Cameos*'unu seçerek kitabın, "yaldızlı kafes örgülü bir tasarıma sahip, yer yer narlarla süslenmiş limon sarısı-yeşil deri"[51] cildine hayran olur. İndiği Hades'ten, barbar kitonyen âlemden geri dönen Dorian, estetin görsel dünyasında nesnelerin Apollonca birbirinden ayrılmışlığına odaklanarak bilişsel yoklamayla onları ayırt edip saymakla yeniden normal haline kavuşur.

Wilde durmadan "Sanat"tan söz eder ancak görsel sanatlarla ilgili gerçek yorumlaması dağınık ve yetersizdir. Sanırım, asıl olarak sözel bir zekâya sahip olduğundan resimden pek nasip almamıştı. Whistler, Wilde'ın kendi alanını ihlâl etmesine karşılık birtakım sert sözler etmişti. Wilde'ın *An Ideal Husband*'taki sahne yönetmenliği sanata sayısız göndermelerle dolu olup karakterleri Van Dyck, Watteau ve Lawrence'ın resimleriyle karşılaştırır. Sohbet eder gibi bir yüzeysellik ya da kendi kendine paye vermek için ünlü kişilerden söz etme hevesi sezinlenir: "Watteau bunları çizmekten zevk duyardı."[52] Tablolar belli belirsiz ve isimsizdir. Wilde'ın resmi konu olarak ele alan, estetizmin en üst sanat eseri bu romandır. Bütün edebiyattaki en yetkin sanat eseri, resmin garip ve akıldışı olana yönelmesine izin veren fotoğrafçılık çağında ortaya çıkmıştır. Bunu hissedip kullanmış olması da Wilde'ın becerisidir. Sanat nesnesi arkaik, dinsel işlevini geri kazanır. Görsel sanatlar hakkında gerçek bir bilgisi olmayan Wilde, görüş biçiminin ikili niteliği sayesinde bir resim hakkında büyük bir eser ortaya koyar: Biçime tapması açısından Apollonik, daemonik olana yönelik içgüdüleri nedeniyle de Romantik olduğundan ikili bir görüşe sahiptir. Bu ilkeler bir araya geldiklerinde *Dorian Gray*'in despotik sanat eserini yaratırlar. Doğa ve sanat resimdeki ritüel savaşlarında berabere bitecek bir düelloya tutuşup ayrılırlar, yıkıma uğramış güzel oğlanı da Son Romantik Kurban olarak geride bırakırlar.

21
İngiliz Çift Cinsiyetlisi:
Wilde'ın *The Importance of Being Earnest*'ı

Wilde'ın en iyi iki eseri arasındaki bağlantı halkası Lord Henry Wotton'dur. "Cansız sesi" ve "solgun, sivri uçlu kalem parmakları" ile[1] Dekadan estetlerin ilkidir – Wilde'ın gerçek hayattaki pozu. Orta sınıftan gelen Wilde'ın Balzac gibi özendiği aristokrasiyi simgeler. Wilde "kesinlikle hiçbir şey yapmamanın büyük aristokrat sanatına" hayrandır; "insanın amacı"nın "incelikle geliştirilmiş aylaklık" olması gerektiğini söyler. Hedefi kısmen yüzyılın koşuşturmalı çalışma etiğidir: "İş, içkici sınıfların lânetidir." Ancak daha da önemlisi, erkekçe eylemden Romantik el çekişi sürdürmesidir: "Eylemmiş! Nedir ki eylem? Kendi enerjisinde ölüp giden bir şey... Seçilmişlerin varlığıyla hiçbir ilgisi yoktur. Eylem sınırlı ve görecelidir." Seçilmişler: Pagan yazgı. Bizler "enerjiyi reddederek mükemmelleşiriz."[2] Yüksek Romantisizm erdişilik ile enerjiyi tek sentezde bir arada tutabilmişti. Geç Romantisizm ise doğadan kopuşu yüzünden enerjiyi tezat görür. Bezgin Lord Henry, Wilde gibi, açıkça bir eylem şekli olan duyusal tatmin konusunda tutarsızdır. Dekadan estet, hem eylemsizlik zorunda olmak hem de dünyevî deneyimlerden nasibini bol bol almış bulunmak gibi ikircikli bir tutum sergiler. Cinsel olarak *eylemde bulunmuştur* veya *bulunacaktır* ancak asla eyliyor iken *görülmemelidir*. [*Alice*'deki] Beyaz Kraliçe'nin kuralı gibi: "Dün telâşlan, yarın telâşlan ama bugün asla telâş etme."

The Importance of Being Earnest'taki dört genç âşıkla birlikte Lord Henry, insan tipleri arasında en Batılılardan biri olan görgü erdişili diye adlandırdığım cinsel kimlikler kategorisine aittir. Görgü erdişili misafir odalarının dünyasında yaşar ve nereye giderse gitsin, hal ve tavırlarıyla bu dünyayı yeniden yaratır. Salon, erkek ve kadınların aritmetikteki sıfırlar gibi eşit oldukları ve kendi aralarında değişebildikleri soyut bir çevredir. Kişilik cinsel olarak farklılaşmamış biçimsel bir maskedir. Rousseau, on sekizinci yüzyıl salonlarıyla ilgili olarak şöyle der: "Paris'te her kadın dairesinde kendisinden daha kadınsı erkeklerden oluşan haremini toplu-

yor."[3] Salon, bir zümre politikası, cinsiyet alışverişinin takas ekonomisi üzerine işleyen bir şehir devleti ya da kapalı çarşıdır.

Misafir salonlarının birinci ilkesi olan zarafet, tüm konuşmaların simetrik bir hazır cevaplık ve kötücül bir teatral diyalog içinde eğlenceli olmasını buyurur. Öyle ki Pope, Lady Mary Wortley Montagu ile çift cinsiyetli Lord Hervey'nin kendisiyle "çok fazla kafa bulmalarından" yakınmıştı. Bu tavırda, iç dünyayı dış dünyanın üzerine yerleştirdiği için manevî söyleme yabancı olan kibarlar âleminin dondurucu zalimliğini sezmişti. Sartre, Genet'yle ilgili şunları söyler: "Zarafet: Oluşun büyük bir bölümünü *görünüşe* dönüştüren davranış şekli."[4] Salon, estetin dışa vurduğu taşlaşmış nesne-dünya gibi, göz kamaştırıcı yüzeylerin gösterisidir. Sözcükler, yüzler ve davranışlar katı bir cazibenin parıltısında sergilenirler. Pope tinsel hermafroditizm fikrini eğlenceli bulsa da, *The Rape of the Lock*'ta Amazon güzel kadınlar ve kadınsı güzeller olarak hicvettiği zarafet erdişiliğini lânetler. Salon ahalisi klasik çizgideki seçkinlerdir, ancak diyalog hızı ve geçici olana tapma tartışma ve düşünmeyi engelleyerek geçmişle bağını pervasızca koparır. Aslında Pope, o sırada böyle bir sözcük var olsaydı, salon gereğinden fazla şık, demiş olabilirdi. Görgü erdişili – aldırışsız, aylak edilginliğiyle kadınsı erkek, parlak, saldırgan nüktedanlığıyla erkeksi kadın – şıklığın bayağı parlaklığına sahiptir.

Wilde, kariyeri âniden bitmeden önce bir Art Nouveau estetiğine doğru gidiyordu. O sırada dekoratif popülaritesinin zirvesinde olan Art Nouveau, üslup tarihinin İtalyan Maniyerizmine benzer bir geç evresidir. Kenneth Clark, Cellini ve Giambologna'nın pürüzsüz çizgili Maniyerist figürleriyle hakkında şunları söyler:

> Maniyerizmin tanrıçası, moda dünyasının ebedî kadınlığıdır. Zarafetin tecessümünün niçin bu az çok gülünç şekle – doğru dürüst bir iş görmek için fazla kibar kalan eller ve ayaklar, çocuk doğurmak için fazla ince kalan beller ve tek bir fikri barındırmak için bile fazla küçük kalan başlar - bürünmek zorunda olduğuna dair hiç kuşkusuz sosyologların vereceği hazır bir cevap vardır. Ama zarif oranlar bu materyalist açıklamalara gelmeyen birçok nesnede bulunabiliyor – mimaride, çömlekçilikte ya da hattâ elyazısında. İnsan bedeni bu ritimlerin temeli değil kurbanıdır. Şıklık duygusunun nereden kaynaklandığı, nasıl kontrol edilebileceği, hangi iç ölçüte dayanarak onu yanılmayacak şekilde tanıyabileceğimiz – bütün bunlar bir paranteze sığmayacak kadar geniş ve nazik sorunlardır. Kesin olan tek bir şey var. Şıklık doğal değildir. Congreve'in Millamant'ı ya da Baudelaire'in züppesi, şıklığın gerçek müminlerinin gözünde "doğa" sözcüğünün tüm çağrıştırdıklarının ne kadar nefretlik olduğu konusunda bizi uyarır.[5]

Pürüzsüzlük ve uzunluk: Maniyerist figür, mankenin çerçevesine asılı ci-

lâlı, değirmi biçimli süslü parçalar zinciridir. Spenser'ın aristokratları gibi Lord Henry Wotton da "uzun asabî parmaklarıyla" ince uzun yapılıdır, Maniyerist Art Nouveau'nun dalgalanan kurdelesidir. İnce uzun (ektomorf) yapı, direnen cazibesiyle doğayı reddeden, yapmacık tavırlı bir dikeydir. Ancak dünyevî yorgunluğun esir aldığı Maniyerist figür, bitkin bir kıvrılmayla toprağa doğru kayar. Görgü erdişisinin neye benzediği, Henry Lamb'in Lytoon Stratchey'i sırtını pencereye dönmüş, doğal durmayan, uzun kol ve bacaklarıyla pelte gibi koltuğa yayılmış, çöküş halinde tasvir ettiği tablosunda görülebilir. Hızlı sözel dehası nedeniyle görgü erdişilini en iyi tarif eden sıfatlar, kayganlık ve sürattir. Huysmans'ın Des Esseintes'i ve Proust'un Charlus'una model oluşturan Kont Robert de Montesquieu, "gece elbisesi içinde bir tazı" diye tarif edilirdi, Lord Henry'ye de cuk oturacak bir tarif.

Bir erkekte parlaklık genellikle hermafrodit bir motiftir. Sinema bu temayı, iyi yetişmiş İngiliz "centilmen"in – başka bir dile tam tercümesi mümkünsüz bir kelime – işlendiği yerlerde kullanır. İngiliz centilmeni, Castiglione'nin kibarlık teorisinin etkisini ancak on sekizinci yüzyılın sonlarında göstermiştir. Otuzlu ve ellili yıllar arasında yapılan filmlerde, kendine özgü erkek güzelliğini sergilemek için nüktedan ve zarif, hazırcevaplığı yoğun bir heteroseksüel cazibeyle birleştiren bu tür aktörlerden yararlanılmıştır; Leslie Howard, Rex Harrison, Cary Grant, Fred Astaire, David Niven, Michael Wilding ve George Hamilton bunlar arasında sayılabilir. Bunun dildeki karşılığı *pürüzsüzlük ve uzunluk*tur: Davranış ve görünüşte pürüzsüz, kafa yapısı ve Kuzeylilere özgü kafatası çemberi bakımından da uzun. Örneğin, *Indiscreet*'te (1958) Cary Grant'ın giydiği parlak gece kıyafetinin aşırı darlığı gözümün önüne geliyor. Bedenin pürüzsüz zarafeti ve uzunluğunu en iyi şekilde ortaya koyan parıltılı smokin aynı zamanda erkeksi kıllı bedenin reddi anlamına gelmektedir. Sinemadaki zarif centilmen modeli, genellikle şakağa doğru taranmış saçlarıyla zamanından önce kel kalmış gibidir. Seyrekleşen saç hermafrodit kibarlığını, duygusal ve entelektüel anlamda zarafetini ortaya koyan seksüel bir ifadedir. Güzel oğlanın dalgalanan sümbül saçı kendisini gözetleyeni esir aldığından gelecekteki köleliğin işaretidir. Ancak sinemadaki centilmenin kaygan kafası samimiyetin ve nezaketin, kararlı ve acı çekmeyen erotizmin vaadidir. Pürüzsüzlük anlam bakımından her zaman toplumsaldır: İkinci bir doğaya dönüşen kibarlık tarafından boyun eğdirilmiş doğadır.

The Importance of Being Earnest'ta, kendisinde erkekliğin kibarlıkla yumuşatıldığı İngiliz centilmeni, kendisinde pürüzsüzlüğün, Bronzino'nun Maniyerist portrelerindeki "çelik bakış" ya da *Panzerhaft* gibi, tunç yüzeyin soğuk parlaklığına dönüştüğü görgü erdişisi olarak görülebilir. Oyundaki Art Nouveau erdişiler denkleriyle karşılaşıp eşleşerek ka-

tılığı, pürüzsüzlüğü ve uzunluğuyla kendi kimliklerine benzeyen Wilde'a özgü iki cinsli nüktedan dili kullanırlar. Wildecı hiciv, Giambologna tuncu gibi savurganca kullanımı, zorba farklılığı ve ahlâksız zarafetiyle hemen göze çarpar. Wilde, sözü olabildiğince katı ve şaşaalı hale getirir. Söz, Wildecı kişiliği görsel âlemde izler. Edebiyat normalde resimleme ya da metafor yoluyla görsel hale gelir. Ancak Wilde'da çok az metafor vardır, karmaşık sentakslar ise hemen hemen hiç yoktur. Sözcük dağarcığı ve cümle yapıları şaşırtıcı biçimde basit olup, profesyonel anlatıcının jargonundan doğar. Wilde'ın esprileri o kadar yoğundur ki *şeylere*, insan eliyle şekillendirilmiş nesnelere dönüşür. Metaforsuz dili somutluğa sıçrar.

Wilde'da dil, Apollonca bir hiyerarşiciliğin peşindedir. Epigramları, dili Dionysosçu "Pek Çok"tan Apollonca "Bir"e dönüştürür çünkü aforizma ve konuşmayı kesen epigram, gerçek diyaloğu boşa çıkarır. Dolaysız toplumsal bağlamı içinde kendisini geçmişten ve gelecekten koparan epigram, kendi yarattığı aristokratça yalnızlığı içinde ışıldar. Epigram, hayatın akışkanlığına keyfince biçim, oran ve ölçü dayatan Apollonca yasa koyucunun dilidir. Wilde'ın *An Ideal Husband*'ındaki bir karakter şöyle der: "Kadınlar hiçbir zaman komplimanlar karşısında silâhını elden bırakmaz. Oysa erkek her zaman bırakır. Cinsiyetler arasındaki fark da budur."[6] Sınıflandırmanın demir çubuğu, beklenilen yere olmasa da gözümüzün önünde darbesini indirir! Şekil ve içerik bakımından Wildecı epigram, retorik olarak kendi kendine yetmenin zaferidir. İngilizcede ve herhalde diğer modern dillerde de hiç kimse Wilde kadar gizemli bir biçimde sınırsız söylemler üretememiştir. Rönesans ve on sekizinci yüzyıl epigramı anlamlı ya da keskin ironi içeren dizelerle biten bir şiirdi. Oysa klasik antik dönemin *epigramma*'sı mezar taşlarının üzerindeki gibi bir hitabeydi. Böylece Wilde, epigramın özgün temsiliyetçi karakterini geri kazandırır. Hiyeroglifvari bir kesinliğe ve soğuk retorik katılığa sahip olan dili Apollonca sivriliğiyle sosyal ortamından ayrılır.

The Importance of Being Earnest'ta geleneksel olarak komedinin merkezinde bulunan genç adamla genç kızın flörtü, içeriğin biçime, ruhun yüzeysel olana Wildecı bir tarzda dönüşmesiyle duyumsal rengini yitirir. Aylak şehir centilmenleri olan Jack Worthing ve Algernon Moncrieff ile onların iyi yetişmiş sevgilileri Gwendolen Fairfax ve Cecily Cardew, görgü erdişileridir. Cinsellikleri yoktur çünkü gerçek cinsel duygulara sahip değildirler. Wilde'ın oyunu danstaki âyinselliğe benzer şekilde ortaya çıkan toplumsal yaşamın formaliteleriyle yönetilir. İngiltere'de on dokuzuncu yüzyıl sonunun anahtar cümlesi Lionel Maxim'in, "Hayat âyinsel olmalı"[7] vecizesiydi. *Dorian Gray*'de Wilde şöyle der: "İyi bir toplumun yasaları sanatınkiler gibidir ya da öyle olmalıdır. Biçim mutlaka gereklidir. Bir törenin saygınlığına ve aynı zamanda gerçek dışılığına sahip olma-

lıdır."[8] *Earnest*'ta, sosyal biçim töreni cinsiyetten daha etkili olup kamusal amacı için kimlikleri şekillendirir ve iç dünyayı dış dünyaya dönüştürür.

Oyundaki en üst düzeydeki biçim dayatıcısı muktedir kadın Lady Bracknell'dır. O da bir erdişi, (orijinal metinde denildiği gibi) "erkek zihnine" sahip bir "Gorgon"dur [9] Memnun bir halde şöyle der: "Söylemekten esef duyuyorum, dış görünüş çağında yaşıyoruz."[10] Bir başka oyunda Wilde bir baş uşağın Sfenksi andıran "ifadesiz"liğini över. Baş uşak belli bir tavır sergileyen bir maske gibidir. Entelektüel ve duygusal yaşamıyla ilgili olarak tarihin hiçbir bilgisi yoktur. Şeklin egemenliğini temsil eder.[11] *Earnest*'ın en üst düzey performansı, birbirinin aynı erkek ve kadının mükemmel ifadesizlikte maskeler taktıkları dış görünüşlerin romansı olabilirdi. Anthony Asquith'in filmi (1952) metin kısaltılmış ve sansürlemiş olsa da bunu hemen hemen başarır. Joan Greenwood'un Gwendolen rolüyle kendinden geçmiş, uyurgezer performansı – yavaş, azametli ve törensel – Wildecı estetiğin parlak bir uygulamasıdır. Ancak Dorothy Tutin'in Cecilysi'nin Gwendolen'a zarar vermek pahasına da olsa sempatik gösterilmeye çalışılması, oyunun yanlış okunarak beraberlik için dövüşen kadınlarla ikiz erdişiler arasındaki simetrinin bozulmasına neden olur.

Earnest'ın sahne uygulamaları genellikle, Wilde'da cinsel açıdan muğlâk olanı alışılmış biçimde heteroseksüele dönüştüren Arden Ormanı lirizmine başvurmakla malüldür. Bütün kadın rolleri kadın kılığına girmiş erkeklere verilseydi oyunun kutsal saflığı daha iyi gösterilebilirdi. Dil, kişilik ve davranış, oyunu görsel soğukluk şölenine dönüştürecek kadar katı olmalıdır. Yüzler, cinsiyet ya da insanîlikten uzak, cam gibi görünmelidir. *The Importance of Being Earnest* Spenser'ın Apollonca "cam dünyası"nda, pırıltılı, keskin uçlu nesnelerin âleminde yer alır. Chapman, tanrıça Ceremony hakkında şöyle der: "Bedeni bütünüyle / en saf cam gibi temiz ve saydamdı."[12] Gwendolen ve Cecily kendi kendisiyle söyleşen tanrıça Ceremony'dir; tanrıçanın iç dünyası olmadığından bedeni saydamdır. Wilde karakterlerini, Lord Henry'nin kendisini yaşamın kitonyen "cehennemî öfkesi"nden korumak için "cam maske" istediği *Dorian Gray*'deki gibi tasarlamış olabilir.[13]

Gwendolen biçim dramasını oynayan kadınların ilkidir. Jack'i kendisine evlenme teklif etmeye sürüklerken, teklifi kabul edeceğini baştan belli eder ama yine de şaşkına dönmüş talibin önünde diz çöküp ilân-ı aşk ederek geleneksel ritüeli harfi harfine yerine getirmesinde ısrar eder. Gwendolen'ın düşünceleri asla görünüşlerin dünyasından sapmaz. Romantik bir ânlarında Jack'e şöyle der: "Umarım bana, özellikle başkaları da varken, hep böyle bakacaksınız." Bu röntgenci seyirciler, ilk olarak Gautier'nin *Mademoiselle de Maupin*'inde belirlediğim Dekadansçı Geç

Romantisizm'in psikoseksüel unsurlarındandır. Gwendolen, *onlara* bakan diğerlerine bakarken Jack'in kendisine baktığını hayal eder. Gwendolen, biçime taptığından, arzuladığı duygulanım değil toplumsal hayatın tiyatrosu olan gösteriştir.

Cecily de, aynı durumda, bir evlenme teklifi sırasında, Gwendolen'ın kendi kendisini gözleyen tarafsızlığını sergiler. Algernon'un aşkını itiraf etmesi karşısında Cecily cevap verir: "İzin verirseniz sözlerinizi günlüğüme kaydedeceğim." Duygu, ânında kendi kendini yansıtan Maniyerist bir şekle bürünür. Yazı masasına yönelen Cecily âşığını kur yapmaya devam etmesi için kışkırtır: "Ağızdan çıktığı gibi yazmaktan hoşlanıyorum." Yakınlaşma söz zeminine doğru evrilip gelişirken, zavallı Algernon birdenbire aşırı büyüdüğü için Beyaz Tavşan'ın evine sığamayan Alice'e benzer. Yakında evlenecek olmalarına rağmen Cecily günlüğüne bakmasını yasaklar. Oysa bu günlük "yayımlanmak için"dir: "Kitap basıldığında umarım siz de bir tane ısmarlarsınız." Gizli yazıların arşivcisi olarak meslekî bir tarafsızlıkla kimseye veri kaynaklarını görme ayrıcalığını tanımaz.

Gwendolen ve Cecily bir ân için bile inandırıcı bir şekilde "kadın" olmazlar. Onlar, yeni ve kışkırtıcı bir rol oynamak üzere maske takan belirsiz cinsiyetli yaratıklardır. Züppeleşmiş Algernon ve Jack sadece kadınların sahnede küstahça idare ettikleri yardımcı aktörlerdir. Gwendolen ile Cecily oyun sahneleme simyasının ustalarıdırlar. Oyunu, sihirli bir biçimde dışsallığa dönüştürdükleri içselliğin tecavüzüne karşı savunan nöbetteki Cerberuslardır. *Earnest* maddî olmayanın maddî olana, duygunun bilinçli kimliklere dönüşümünün uzun bir sürecidir. Shakespeare'in havaî Rosalind ve Kleopatra'larında kimliklerin kendi kendilerini yönlendirmeleri Rönenans'a özgü bir duygu taşkınlığında ortaya çıkıp çoklu dramatik şekillere doğru taşar. Ancak Wilde'ın Gwendolen'ı ve Cecilysi görgü erdişilerinin odası olan, sınırları çok daha keskin bir dünyada yaşarlar. Kimlikleri ruhtan kökten bir şekilde arındırılmıştır, psişenin değil dış kontürlerin çiçeklenmesidirler.

Lady Bracknell da acımasızca kişileri biçime teslim olmaya zorlar. Algernon yemeğe gelmeyecekse, "sofram tamamen boşa gidecek" ve Lord Bracknell da üst kata kovulacaktır. Apollonca simetri hem evde hem de dışarıda kuraldır. Öksüz ve yetim olduğu için Jack'i azarlar: "Ana babadan birini kaybetmek, Bay Worthing, belki bir talihsizlik olarak görülebilir; ikisini birden kaybetmek ise dikkatsizlikmiş gibi gözüküyor." Hem yaşamda hem de ölümde biçimle ilgili konular son derece önemlidir. Duygu hiçbir şey, kamuoyunun izlenimleri ise her şeydir. Bir kez daha, Geç Romantik dönemin görsel algıya vurgusuna dikkat: "Talihsizlik olarak *görülebilir*"; "dikkatsizlikmiş *gibi gözüküyor*". Her olay geniş, düz bir alanda çıplak bir görünürlükle ortaya çıkar. Hayat, bir çift gözün ısrar-

la gözetlediği bir oyundur. *Dorian Gray*'de Wilde'ın önemli bir ilkesi vardır: "Birinin hayatının izleyicisi olmak hayatın acılarından kaçmaktır."[14] Geç Romantik seyir kaçıştır çünkü şefkat duygusal ve elle tutulur olandan görsel olana yönelmiştir. Wildecı erdişinin cam bedenini hiçbir yara delemez. Özerk benlik biyolojik ya da tarihsel kimlikten yoksundur. Ebeveyn, toplumsal hanedanlığın yalnızca bir ayrıntısıdır. Bu nedenle ebeveynlerinin her ikisini de kaybetmek trajedi değil, çay servis takımını çöp kutusuna atmak gibi bir dikkatsizliktir.

Lady Bracknell'ın yüksek rahibesi olarak kızı Gwendolen'e de öğrettiği biçim dininin modanın belirlediği nasları vardır. Bu dinin kutsal kitabı, "en pahalı aylık dergilerden" herhangi birisidir. Lady Bracknell şöyle der: "Üslup büyük ölçüde çenenin nasıl yıprandığına bağlıdır. Şimdi olduğu gibi çok fazla aşınıyorlar." İnsan yüzü salt dekoratif bir unsur olduğundan, Gautier'de kâğıt bastıracağı olarak kullanılan mumyanın ayağı gibi, çene de bir kumaş parçasıymış gibi kendini bilmez bir şekilde "yıpranır". Burada gerçeküstücülüğün belirtileri hissedilir; Gautier'nin Kleopatra'sının mükemmel kaşı gibi çene de Dekadan bir koparmayla bedenden sökülüp alınmıştır ve aynı şekilde insan vücudundaki her yer – omuz hattâ belki de kalça! – aşınabilir. Cecily'yi saplı gözlüğüyle incelemek için izin isteyen (Cecily zarif bir tavırla Geç Romantik döneme has biçimde cevaplar: "Bakılmaktan çok hoşlanıyorum.") Gwendolen, annesinin "kendisini son derece miyop yetiştirmiş olması" ile övünür. Salonda beden modanın kaprisleri doğrultusunda kendi kendisini şekillendirir. Gwendolen'ın saplı gözlüğü züppenin mağrur tek gözlüğü, miyopluğu da kutsal kendi içine çekilmişliğidir.

Çay masasında Gwendolen, Cecily'nin şeker ikramını "kendini beğenmişlikle" reddeder: "Hayır, teşekkürler. Şeker artık moda değil." Kek ya da tereyağlı ekmek seçenekleri karşısında da "bezgin bir halde" şöyle der: "Ekmek ve tereyağı lütfen. Bugünlerde kibar evlerde kek ender görülüyor." Apollonca biçimler dünyasında bedenin hiçbir ihtiyacı bulunmadığından, lezzet de önemsizdir. Kek ve şeker, dekoratif unsurlar, bir grubun daha alt bir gruptan kendisini ayrı tutmasını sağladığı kast simgeleridir. Hiyerarşik bir konfor uğruna kişisel tercihlere yer verilmez. Bu arada, kekin yenmediğini, "ender *görüldüğünü*" de vurgulayalım; yani statü damak zevkiyle ilgili olmayıp görsel niteliktedir. Gwendolen hızla insan biçimindeki robota yaklaşan görgü erdişisidir. Bir makine gibi önceden programlanmış, annenin emriyle miyop olmuş, yalnızca kitaba göre yiyen, içen, duyan, düşünen ve konuşan bir makinedir. Mallarmé, Moda'nın ("la Mode") "dış görünüş tanrıçası" olduğunu söyler. Moda, Lady Bracknell ve Gwendolen'ın havarilere özgü bir şevkle yüceleştirdikleri Wildecı biçim dünyasının ilahî varlığıdır.

Beden hareketlerine ya da daha geniş anlamda kaba şakalara dayanmayan her tür komedi için çok gevşek şekilde "sosyete komedisi" terimi kullanılıyor. Gwendolen'de harika şekilde cisimlendiği gibi, "kendini temsil etmenin" aşırı yapmacık törensel üslubuyla *The Importance of Being Earnest*'ın sosyete komedisinin en gelişmiş biçimi olduğunu ileri süreceğim. Gerçekten de Wilde, Gwendolen Fairfax ile sosyete komedisinin son sınırına ulaşmıştır. Gwendolen'ın burnu büyük kendini yüceltmesi o kadar aşırıdır ki öbür karakterler fiilen olmasa da olur durumdadır. Ne var ki azından iki karakter olmaksızın, drama ölür. Gwendolen konuşurken, sanki kendisine ya da gökyüzünden kendisini seyreden soyut bir kalabalığa hitaben konuşuyor gibidir. Kendisine tahsis edilen yerde durmayan ve entelekyasını reddeden Dorian Gray'in resmi gibi, bilinmez bir hedefe gitmek üzere oyunu terk etmeye hazırmışa benzer.

Nüktedanlığı hazır cevaplılıktan yani toplumsal ilişkilerden kopardığı için Wilde'ın Restorasyon dramacılarından en büyük ayrılığı buradadır. Gururlu yalıtılmışlığıyla Wildecı mizah, Romantik bir görüngüdür. Üst sınıfı ele alan bu tür komedilerde, Athena'nın Gorgon kalkanı gibi kimliğin incelikli bir ritüel ifşası yani savrulması söz konusudur. Medusa'nın kafasını yukarda tutan Cellini'nin Maniyerist Perseus'unu düşünüyorum. Uygulayıcının kendisiyle ilişkisi hem eylemde bulunan hem de seyreden konumda olduğundan iki yönlüdür. Geç Romantik ustalık: Ben, Dekadan çalışkanlık ve bilginin konusudur. Bu tür modern görgü erdişileri Hildegarde Withers kimliğinde Edna May Oliver, Miss Marple kimliğinde Margaret Rutherford, *The Beverly Hillbillies*'te Miss Jane kimliğiyle Nancy Kulp ve kendisi olarak Hermione Gingold'dür. Sözcük ve tavırların cicili bicili Dekadansçı bilgiçliliğiyle, Miss Withers, Miss Marple ve Miss Jane salonların olmadığı bir dünyanın görgü erdişileridirler. Yalnız, cinsellikten arınmış ve kaçık halleriyle Wilde'ın ışıltılı Gwendolen'ından çok, [*Alice*'deki] rüküş Beyaz Kraliçe'ye yakın gibidirler, ancak dördü de İngiliz sosyete komedisinin kraliyet soyunun yakın akrabalarıdır.

Şimdi Gwendolen'ın tonundaki tavizsiz tek-biçimliliğiyle benzersiz konuşmalarından bazılarını inceleyelim. Oyunun sonlarına doğru şöyle der: "Heveslerim haricinde ben asla değişmem." Bu, Pater'in *Mona Lisa*'sına satirik bir başlık olabilirdi! Gwendolen resmî dış görünüşünde kesinlikle titiz olduğunu oysa gözaltında olmayan duygularının amaçsızca bir oraya bir buraya savrulup durduğunu imâ etmektedir. Kişiliğini savurma şekline, pagan bir gösterişçilik olarak tanımlayacağımız, kendisine yönelik muzaffer bir aşkla hatalarıyla böbürlenmesine dikkatinizi çekmek isterim. Konuşması her zaman katı, düz, amansız ve retorik olarak sınırlı bir özelliğe sahiptir; bu durum, oyundaki ilk sözlerinde açığa çıkar:

*Algernon (Gwendolen'*a): Hayatım, ne kadar akıllısın!

Gwendolen: Ben her zaman akıllıyım! Değil mi, Mr.Worthing?

Jack: Tamamen mükemmelsiniz Miss Fairfax.

Gwendolen: Oh! Umarım değilimdir. Mükemmellikte gelişmeye yer yoktur; oysa ben çeşitli yönlerde gelişmek niyetindeyim.

Psikodramatik müzikten söz edecek olursak, bu son yarı cümlede Gautierci bir kontraltonun tek sesli şarkısını, hermafrodit özerkliğin boğuk bir sesle kendi kendine verdiği hazzı duyarız. Gwendolen'ın diğer sözlerinden ikisinde de aynı vurgu vardır. Bir yerde de, hiçbir neden yokken hayranına, "Aslında, ben hiç yanılmam" der. Son perdede de Jack yeniden sevgisini kazanmaya çalışırken şöyle söyler: "Bu durumla ilgili çok ciddî kuşkularım var. Ama bunları bastırmaya niyetliyim." Bu satırların kararlı sert üslubunun zevkine varabilmek için uygun şekilde okunması gerekir. "Çeşitli yönlerde gelişmek niyetindeyim": Üst sınıf İngiliz söyleminde bu cümle düz, resmî, dolgun sesli ve kendine hâkim bir haşinliği işaret eder. Fonoloji tek renkli, sessiz harfler keskin, sesliler ise başlıklıdır. Genizden gelen ses alaycı tondadır. Kişiliğin dar sentaks kanalını kesif, gümüşsü, keskin ve opak bir sıvıyla doldurduğu cümleye nasıl *dağıldığına* dikkat edin. Gwendolen'ın inatçı, zarif birer çizgi şeklindeki cümleleri bir eldiven kadar ona uygundur. Maniyerci tasarrufçuluğun yarattığı pürüzsüzlükle, bir gram bile retorik aşırılığa rastlanmaz. Gwendolen'da Paterci puslu bir ortam yoktur. Cümlelerin arsız söyleminde yankılandığı kişiliğini açıkça ortaya koyarken, sivri yönlerini de okşamayı ihmal etmez. Bu Art Nouveau dünyevîliğin yarı erkek duayeninde Wilde kesinlikle modern, kendini ortaya koyan, sınırlı, duygusuz ve şehir geometrisi kadar soğuk bir benlik yaratmıştır.

Wilde, bütün karakterlerinden daha fazla Gwendolen'a Apollonca dramatik bir dil yaratma görevini verir. Gwendolen'ın konuşması Wilde'ın çift cinsiyetli nüktedanlığı gibi metalik, kendi içine kapalı bir kısalık içerir. Sözcüklerini, Spenser'ın Belphoebe'sinin cümlelerini orta yerinde yarım bırakışı gibi aynı nedenden dolayı kibirli bir tutumlulukla kullanır: Apollonculuk, ruhanî bir kendi kendini tecrit tarzıdır. Bu iyi ifade edilmiş, parıltılı kısalık kast ettiği şeyi açığa vurmakta daima kıskanç davranır. Bu, fotoğraf makinesinin açılıp kapanan objektif kapağı gibi benliği yanıp sönen flaşlarla ortaya seren kutsal bir gösterimdir. Esprilerin sınırları kaldırma sancıları, sözcük sekanslarını gizli nesnelere dönüştürerek sözün geçici olma özelliğine meydan okuma girişimleridir. Apollonca üslubun iç dünyaya olan düşmanlığı nedeniyle fikirler hiçbir zaman gelişmez. Kötü niyetli, nüktedan görgü erdişisi, dili, çatışmacı amaçlarla Britomart'ın parıldayan kılıcı gibi bir tür uzak tutma silâhı şeklinde kullanır. Gwendo-

len'ın kendini ortaya koyan cümleleri Hauser'in gözlemlediği gibi "tüm soylu sanatların" doğası gereği *cepheden saldırı* ilkesine dayanır.[15] Evlenmemiş bâkire kızın alçakgönüllülüğünü bir yana bırakan güçlü Gwendolen, hiyerarşik salgıların yağmuruna tuttuğu talibiyle tam cepheden yüzleşir.

The Importance of Being Earnest'a genel bir hayranlık duyulmakla birlikte oyunla ilgili tartışmalar az ve zayıftır. Eleştirmenler Wilde'ın eseriyle ilgili kendi tanımını kabul etmiş gibidirler – "son derece önemsiz, kırılgan bir fantezi baloncuğu." Akademi, ele gelmez inceliklerle dolu böyle bir sosyete komedisini çözümlemeyi asla başaramamıştır. Örneğin, *Earnest* söz konusu olduğu kadarıyla Frye tarzı mit eleştirisi pek işe yaramaz. Bununla birlikte, Dekadan Geç Romantisizm hakkındaki benim görüş açımdan bakıldığında oyunun her satırı imâlarla doludur.

İki örneği ele alacağız. Cecily'yle tartışan Gwendolen şöyle buyurur: "Günlüğüm olmadan asla yolculuğa çıkmam. Trende her zaman insanın okuyacağı sansasyonel bir şeyler olmalı." Seyahate çıkan sıradan bir kişi genellikle okumak için değil yazmak için günlüğünü yanına aldığından ikinci cümle oldukça şaşırtıcıdır. Ancak Gwendolen Apollonca bir erdişi olduğundan kendini incelemek için değil – iç dünyadan nefret edilmesi söz konusudur – kendisini sergilemek için böyle bir günlük tutar. Birinin günlüğünü romanmış gibi okuması Wilde'ın da onayladığı üzere kişinin kendi hayatını bir gösteriymiş gibi seyretmesidir. Gwendolen olumladığı bir kopuşla hem sanat nesnesi hem de Geç Romantik sanat değerlendiricisi kimliğiyle hareket ederek hayatını seyreder. Normalde okumak kişisel yayılma demektir: Kişi bilmediği bir şeyi öğrenmek için okur. Ancak burada okumak Romantik bir tekbenciliktir. Gwendolen kendisini yaymak için değil yoğunlaşmak için okur. Emily Dickinson'ın hareket halindeki firkateyninden çok uzakta olan kitap kişinin yalnızca kendisini gördüğü bir aynaya dönüşür. Günlük bir tür kendi portresidir. Bu yüzden, bir tren kompartımanında günlüğünü okuyan Gwendolen, aynen kilitli odasında resmi önünde duran Dorian Gray gibidir. Her ikisi de sınıflandırılmış benliğe bağlılıklarını sunmaktadır.

Gwendolen, günlüğünde kaydedilen hayatın "sansasyonel", yani aleni bir skandal ya da erotik hale getirilmiş bir büyülenme kaynağı olduğunu söyler. Kişinin hayatını sansasyonel bulması kendi kendisine tahrik olması demektir. Geç Romantisizmde hep olduğu gibi gözler cinsel faillerdir. Günlüğünü okuyan Gwendolen kendisini gözün kendi kendini tahrik eden okşayışına kaptırıp yok olur. Eğer kitaplar yozlaştırıyorsa, ki *Dorian Gray*'den böyle bir özelliğe sahip olduklarını biliyoruz, kişi kendi günlüğünü okuyarak yozlaşabilir. Kişinin kendi kendine yozlaşması, Goethe'nin kıvrılıp bükülen akrobatı Bettina'da olduğu gibi cinsel açıdan tek-

benci, kendi kendine zevk verilmesi ve kendi kendine bâkireliğin bozulmasıdır. Gwendolen, kendisini inceleyen kendine âşık bir uroboros, kendisini yiyen Art Nouveau bir yılandır. Trendeki okuma, en az çabayla zaman geçirmeyi amaçlayan baştan savma bir okumadır. Günlük yaşama kaydedilip seyredilen yaşam bu nedenle önemsizdir. Ahlâkî anlamı olmayan sansasyonel vakalardan ibarettir.

Kişinin günlüğünü roman gibi okuması orada yazılanları unutmuş olduğunu imâ eder. Bu durum Dekadanların tipik özelliği olan ahlâkî bir bellekten yoksunluğu gösterir. Wilde'ın *A Woman of No Importance*'ında Lord Illingworth şöyle der: "Hiçbir kadının belleği olmamalı. Kadında bellek derbederliğin başlangıcıdır." İç dünya, Apollonca yüzeysel mükemmelliği bozar. *An Ideal Husband*'ta birisi oyunun kadın kahramanıyla ilgili olarak "geçmişi olan bir kadına beziyor" der; bir lord şöyle bi cevap verir: "Güzel kadınların çoğu öyledir."[16] Ama Gwendolen'ın günlüğüyle olan ilişkilerinde de gördüğümüz gibi geçmişi olan kişinin geçmişi yoktur. Benlik, sadece sansasyonel etkilere açık beyaz bir sayfa gibidir. Ahlâkî bir çoğalma söz konusu değildir. Deneyim yozlaştırır, ancak eğitmez. Lord Henry Wotton şöyle der: "Deneyimin hiçbir etik değeri yoktur. Bu sadece erkeklerin hatalarına verdiği isimdir."[17] Kişinin günlüğünü okuması kültürün son evrelerinden sapma demektir. Bellek yasaktır çünkü kişi Pater'in Mona Lisası gibi *çok fazla* şey yapmıştır. Duyusal aşırı yükleme sonucu bilgi elde etme sistemi bloke olduğunda robota benzeyen Gwendolen kendisine yabancılaşır; kendisine yabancı bir âşık olur.

Gwendolen asla günlüğü olmadan seyahat etmez, çünkü günlük onun Wildecı dışsallaşma ortamında kalmasını sağlayan tanıdığı, kendisinden ayrılmayan eşlikçisidir. Cecily'yle paylaştığı pek çok özellikten biri de budur; evlenme teklifi sahnesinde gördüğümüz gibi Algernon'ın duygularını taş tabletlere yazıyormuşçasına ânında havada donduran Cecily de günlüğünü benzer şekilde kullanır. Yine Gwendolen'ın günlüğü Dorian Gray'in portresine benzer şekilde şapka kutusu gibi yanında taşıdığı ve içinde ruhsuz Apollonca berraklığını sakladığı ruh deposu gibidir. Günlük bir vekayiname, Gwendolen'ın ben tapıncının kutsal kitabıdır. Bir Romantiğin günlüğü kişisel bir kozmogoni, ilk ve son olayların kitabıdır.

Böylece Wilde'ın nüktedanlığının farkına varılmamış anlamlarla dolu olduğunu görüyoruz. Görünüşte anlamsız *boutades* (şakalar; – *ç.n.*) bile Geç Romantik jestlerdir. Bracknell, Gwendolen'a şöyle seslenerek Manor House'daki fırtınalı sahneyi bitirmeye çalışır: "Gel hayatım; zaten altı değilse de beş tren kaçırdık. Daha fazlasını kaçırmak bizi platformda yorumlara maruz bırakabilir." Bu satırları yüzlerce defa okudum ve her defasında da tuhaf zekâlarına hayran olmaktan kendimi alamadım. Wilde'ı güçlü bir biçimde etkilemiş olduğunu düşündüğüm Lewis Carroll'dan ta-

nıdığımız delice bir kesinlik havası var. Lady Bracknell ne diyor? Treni kaçırmanın, söz konusu "altı değilse de beş tren" olsa bile (Dekadan bir kesinlik), normalde kamusal değil sadece kişisel sonuçları olabilir. Oysa biçimin Ayna dünyasında, bir plana sadık kalmamak, sağda solda şikâyet mırıldanmalarına yol açan, doğal kanuna karşı işlenmiş büyük bir suçtur. Başkaları kişinin treni zamanında yakalayamadığından nasıl haberdar olabilir? Bu dış görünüşlerin manzarasında her şey görünür ve bu erdişilerin zihni de bedenleri gibi cam şeffaflığında olduğundan niyetleri, bu geç kalınmışlığı ahaliye duyuran şehir çığırtkanı gibi önlerinden gitmelidir. *The Importance of Being Earnest* görsel materyalizmiyle, öfkeli Akhilleus'un saçının Athena tarafından çekildiğini hissettiği Homeros'un alegorik ruhsal fenomenler dünyasına geri döner. Lady Bracknell'ın sözlerini natüralist bağlamda analiz edecek olursak, megaloman bir paranoyadan söz etmemiz gerekir. Lady Bracknell herkesin her şeyden haberdar olduğunu sanır; herkes ne yaptıklarını ve ne düşündüklerini bilmektedir. Ancak bu aristokrat dünyevîliğin mantıklı bir sonucudur. Proust'un da kabul ettiği gibi modaya göre düzenlenmiş yaşam *le tout* (tüm;– *ç.n.*) Paris'in bir ân bile kapanmayan gözleri önünde cereyan eder.

"Daha fazlasını kaçırmak bizi platformda yorumlara maruz bırakabilir.": Lady Bracknell ancak bir görsel görünürlüğün güç alanında var olabilir. Gautier'nin Kraliçe Nyssia'sı gibi bir başkasının bakışlarıyla kirletilen Lady Bracknell, enfeksiyona, yani burada sözcük enfeksiyonuna "maruz" kalmaktan çekinir. Barthes, Sade'ın romanıyla ilgili şunları söyler: "Özne konuşandır...; nesne ise sessiz olan."[18] Lady Bracknell, kamuoyunun "yorumlarına" maruz kalırsa kastını kaybedecektir. Hiyerarşik egemenliği kutsal bir ikor (Tanrıların kanı...) gibi kuruyacaktır. İstasyon platformunda hayal ettiği utanç sahnesi, Hawthorne'un şehirde darağacındaki Hester Prynee'si gibi ritüel bir sergilenmedir. Wilde'ın dünyasında tabiî ki suç günah değil *kötü bir biçimdir*.

The Importance of Being Earnest, Wilde'ın düşüşünden önce yazdığı son eserdir. Oyunun ilk sahnelendiği gece aynı zamanda Marki Queensberry tarafından kendisine karşı en kötü kampanyanın yürütülmeye başlandığı gündür; ancak oyun Wilde'ın iki duruşması sırasında da çok büyük alkışlar alarak sergilenmeye devam eder. Wilde'ın cezaevine gönderilmesiyle Lady Bracknell'ın sözlerinin korkunç bir şekilde gerçekleşmesi ise gerçek bir felâkettir. Wilde o günleri anımsayarak şöyle der:

> 13 Kasım 1895'te Londra'dan buraya getirildim. O gün saat ikiden iki buçuğa kadar Clapham Junction merkez platformunda bütün dünyanın görmesi için ellerim kelepçeli, mahkûm kıyafetiyle dikilmek zorunda kaldım... İnsanlar beni görünce güldüler. Gelen her trenle seyirciler daha da çoğaldı. Eğlen-

celerine sınır yoktu. Bu tabiî ki, benim kim olduğumu bilmelerinden önceydi. Kim olduğumu öğrenince daha çok gülmeye başladılar. Orada, kurşunî bir Kasım yağmurunun altında gülüp alay eden bir güruhun ortasında tam yarım saat dikilip durdum. Bana bunu yapmalarından sonra tam bir yıl boyunca her gün aynı saatte, o aynı zaman dilimini hatırlayarak ağladım.[19]

Lady Bracknell'ın istasyon platformu, Wilde'ın hayatının en büyük aşağılanmasına maruz kalacağı yer olacaktı. Hayal gücünün gerçeği istediği gibi şekillendirebileceğinden kim kuşku duyabilir ki? Emerson şöyle der: "Meydana gelecek olay ruhta saklıdır; çünkü olay sadece düşüncelerin eyleme dönüşmesinden ibarettir."[20] Bu ritüel sergilenme sahneleri o kadar benzer ki Wilde'ın Clapham Junction'la ilgili hatırasının bir halüsinasyon, cezaevindeki tecrit ve sefalet ortamında sanatsal bir temanın bir çeşitlemesi olabileceğinden kuşkulanıyorum. Ancak doğru olduğunu kabul etsek bile, Wilde'ın fikirlerini somutlaştıran şamanist gücünün bir başka örneğiyle karşı karşıyayız. *Dorian Gray*'in yayımlanması Lord Alfred Douglas'ı ortaya çıkarmış, yıkıcı güzel oğlan kimliğindeki Lord da Wilde'ın çöküşüne yol açmıştır. Clapham Junction, Wilde'ın gösteri olarak algıladığı yaşam ilkesinin can çekişerek somutlaşmasıdır. Geç Romantik yoğunlaşmış görsel deneyim istasyon platformunda yıkıcı bir ortama ulaşır ve Wilde'ı evrensel gazabın odak noktası olan Ancient Mariner gibi görsel dünyanın baş döndürücü merkezine yerleştirip gülmenin tahammül edilemeyen biçimine bürünür. Türünün kontrolünü kaybeden komedyen seyirciler tarafından parçalanır.

Çift cinsiyetli mizah, kısmen hiçbir eleştiri kategorisine uymadığından, pek az dikkat çekmiştir. Bu yüzden Wilde'ın oyunları açıklanmaya değer görülürken konuşmaları değer bulunmaz. Ancak Wilde tarafından bizzat simgeleştirilen görgü erdişisi, sözü ancak Boswellvari bir yazıcının saklaması halinde inceleyebileceğimiz bir sanata dönüştürür. Wilde radikal biçimselciliğiyle ***monologue extérieur*** (dış monolog; – *ç.n.)* olarak tanımladığım bir dil yaratmıştır. Erkek eşcinsellerin temsil ettiği modern çift cinsiyetlinin Geç Romantisizm'in canlandırılması ve de hakkı teslim edilmemiş kayıp bir şiir olduğuna inanıyorum.

Wilde'ın epigramları Amerikan stand-up komedisinin Yahudi eğlendiricilerin vodvilinden geliştirdiği gag komedilerini andırır. Woody Allen aksiyomatik üslubu olumsuz bir kinaye halinde kullanır: "Eğer her şey bir yanılsamaysa ve aslında hiçbir şey yoksa? Bu durumda halım için fazla para ödediğimi kesinkes söyleyebilirim."[21] Ancak Wilde ile Allen kimlik oluşturma noktasında birbirlerinden farklılaşırlar. Yahudi mizahı Wilde'ınki kadar sert olabilir ancak her zaman acı çekme ya da kurban olma

duygusunun tortusunu içerir. Örneğin, Brooklynli büyükanne komşusuyla ilgili şöyle der: "O kadar çok ameliyat geçirdi ki midesi Kudüs haritasını andırıyor." Yahudi mizahı, kişileri hırpalayıcı dış koşullara karşı edilgen konumda tasavvur ederek halkının toplumsal tarihini yansıtır. Woody Allen'ın komedisindeki gelişmemiş kişilik, erkek kahraman ya da enayidir; yani sakar ve acemi bir kişi söz konusudur. Wilde'ın mizahındaki gelişmemiş kişi ise kutsal bir varlık, toplumsal despot rolündeki erdişidir.

Çift cinsiyetli mizah erkek ve dişinin retorik bağıdır. Geoffrey Hartman, Wordsworth'un basit "amaçsız" üslubunun modern şiirin "nüktedan üslubun zorbalığından", Augustçü sıfattan kurtulmasını sağladığını söyler. Dr. Johnson'ın edebî "amaç"la ilgili tanımı şudur: "Hicivli kinaye; anlamlı birtakım sözler ya da düşüncelerle biten cümle."[22] Wordsworth aklı kadınsı bir yumuşaklıkla değerlendirdiğinden, nüktedan imâlardan (bilinçdışında erkeklik uzvunu çağrıştıran söz) kaçınması mantıklıdır. Görgü erdişilinin salon diyalogu "keskin" uyarıların düellosudur. Dil saldırgan bir biçimde kesip biçme, hançerleme, delme ve nüfuz etmeye yarayan erkeksi bir savaşın aracı olarak kullanılır. Dorian Gray, Lord Henry'ye şöyle der: "Hicivlerinizle yaşamı parçalıyorsunuz."[23] Bu nüktedan söyleşmedeki terimlerin – hamle, darbe indirme, hazırcevaplık – kılıç oyunundan kaynaklanmış olması rastlantı değildir. Batı kültüründe dil ile savaş oyunu arasındaki ilişki bir "konuşma" ya da eylem "cümlesi"nden söz eden kaçamak cevaplarla gösterilmiştir. Böylece bu sivri dilli, meydan okuyan retoriğe hâkim olan salon kadınının nasıl erkeksileşip görgü erdişisine dönüştüğünü görürüz. Erkek görgü erdişili saldırgan dili kadınsı yani nazik, zarif ve cilveli tarzla birleştirir. Wilde'ın çift cinsiyetli mizahı, erkeksi gözdağıyla bütünleşirken kadınsı bir edayla saldırır.

Birini "kesmek", onu yaralamak aynı zamanda onunla olan sosyal bağlarını koparmak demektir. Alice'in koyun buduyla tanıştırıldığı sahnede Carroll mizahî olarak bu ikilikten yararlanır:

> Çatal ve bıçağı eline aldı. Kraliçelerin önce birine sonra öbürüne bakıp "Size de bir dilim verebilir miyim?" dedi.
> "Kesinlikle olmaz." dedi Kızıl Kraliçe çok kararlı bir şekilde, "Tanıştırıldığınız birisini kesmek görgü kurallarına aykırıdır. Budu götürün!"[24]

Wilde'ın mizahı da benliği toplumsallıktan ayırıp aristokratik yalıtılmışlığa sürükleyerek sistematik bir "kesme" şeklinde işler. *The Importance of Being Earnest*'ın dili hiyerarşik bir yerleştirme tarzıdır. Her sözü bir diğer insana ya da sınıfa göre kasta vurgu yapan psikodramatik davranışlar dizgesidir. Konuşmacılar sürekli olarak kendilerini diğerlerinden belli uzaklıklarda *konuşlandırırlar*. Bu duruma daha önce gördüğümüz gibi, kadın

kahramanların erkek kahramanları koydukları resmî sınırlarla, spor karşılaşmalarını saniyesi saniyesine anlatan spor spikerleri gibi an be an ilân ettikleri yakınlaşma bildirileriyle sersemlettikleri evlenme tekliflerinde de rastlanır. Örnek vermek gerekirse: "Az sonra yakınlaşacağız"; "Şu ân yakınlaşıyoruz", "Daha yakınlaşmak için dua edin." Wilde'ın kadın kahramanı kimlikler arasındaki ilişkileri mantık haritasında planlayan hiyerarşik bir yorumcudur.

Wilde'ın dili yerleştirme simgeleri olarak kullanması çay masasındaki tartışmada açıkça görülür. Cecily şöyle der: "Bir bahçıvan beli gördüğümde, buna bahçıvan beli derim." Gwendolen cevaplar: "Memnuniyetle söyleyebilirim ki hayatımda hiç bahçıvan beli görmedim. Bu da demek oluyor ki çok farklı toplumsal katmanlardan geliyoruz." Wildecı bir maddeleştirme olan bu metafor, bahçıvan belini şeker ya da kek gibi bir toplumsal tabaka ölçüm âletine dönüştürür. Gwendolen, Cecily'yle arasındaki kendiliğinden büyüyen mesafede yücelir. Oyun, Algernon'ın piyano çalmasıyla açılır: "Çok iyi çalamıyorum – herkes iyi çalabilir – ama mükemmel bir ifadeyle çaldığım kesin." Herkes iyi çalabilir: Bu yanlış, kendi kendine hatasını affetme önermesi duvara dayalı merdiven gibi estetik "duyarlılığın" en üst basamağından kitlelere bakıp coşan Algernon'la büyük bir varlık zincirini giderek uzatır. Wilde bu yöntemi her yerde kullanır. *The Critic As Artist*'teki sözcüsü şöyle der: "İnsanlar benimle hemfikir olduklarında yanıldığımı anlarım." *An Ideal Husband*'da bir karakterin sözlerine göre, "Yalnızca sıkıcı insanlar kahvaltıda parlar."[25] Retorik enerji toplumsal farklılaşma ve ayrışmaya yönelmiştir. Wilde'ın Apollonca amacı mizah yoluyla hiyerarşiyi yaratıp kendisine asillik unvanı atfeden Balzac gibi hâkim bir kimlik-inşası aracılığıyla kendisini soylulaştırmaktır.

Bundan ötürüdür ki, çift cinsiyetli mizah, cinsel anlamda sapkın ya da daha doğrusu cinsel olarak doğallıktan çıkarılmış biçimde bir hiyerarşik komuta dilidir. Wilde'ın sivri dilli üslubu on sekizinci yüzyıldan ve özellikle de, şiirlerini sevmediğini açıkça söylemekten kaçınmadığı Pope'tan gelir. Brigid Brophy, Wilde'ın mizahının "İrlandalı – belki de temelde teolojik – çelişki geleneği"ne bir şeyler borçlu olan "mantıklı aksiyomun ve bilimsel tanımın uyarlaması"[26] olduğunu düşünür. Wilde'ın Restorasyon hazırcevaplığının hızını fazlasıyla zorlaştıran nüktelerinin tözü Aydınlanmacı genelleştirmeden gelir. Wilde'ın yazılarını ayrıcalıklı kılan da bu genelleştiren entelektüel gücüdür. Wilde'ın tarzında yazılmış modern bir oyun olan Noel Coward'ın *Private Lives*'ında (1930) sadece bir tek Wildecı satır vardır: "Bazı kadınlara düzenli olarak vurulmalıdır; tıpkı saat gongları gibi."[27] Hattâ bu genelleştirme bile seyretmenin hiçbir zaman eylemle bozulmadığı Wilde'ı avamlaştırmaktadır.

Pope, Apollonca sınırlama ve çarpıcı bir sona dayanan seçkin bir söylem üslubu geliştirerek felsefeden şiirsel güzellik çıkartan ilk kişidir. Pope'un sosyal ve retorik yaklaşımları, Wilde'ın alaycı, iğneleyici ve sert tonuyla diğerlerinden farklılaşan sesini ilk olarak kendisinde gördüğümüz muhafazakâr Jane Austen tarafından görünüşte arzusu dışında Wilde'a aktarılmıştır. Örneğin, Austen'ın *Emma*'sının şu ünlü başlangıç cümlesini ele alalım: "Güzel bir evi ve iyi bir konumu olan güzel, akıllı ve zengin Emma Woodhouse, var olmanın bütün lütuflarından yararlanmış gibiydi; yaklaşık yirmi bir yıl boyunca kendisini üzecek, kıracak olaylardan hemen hemen uzak bir dünyada yaşamıştı."[28] Durdurup tanımlamanın hemen hemen imkânsız olduğu bu cümlenin psikolojik boyutuyla ilgili modern ironinin hassas bir oyunu göze çarpar. Atmosferik bir dalgalanma, sesli bir alçalma ve yükselme dizisidir. Cümle bütün romanı kapsar. Retorik olarak on sekizinci yüzyıl üslubundan on dokuzuncu yüzyıl üslubuna kayıştır. "Güzel, akıllı ve zengin"in büyük halk oratoryosu küçük, evcil "can sıkıcı"ya gerileyerek Emma'nın gururunu yerle bir eden cefaya dönüşür. Cümlenin bitişinde modern yazının yeni eğriliğini duyar ve yazarın gizli gülümsemesini görür gibi oluruz. Austen'ın romanları Geç Romantisizm'in çağdaşları olsalar da cinsel normlara verdikleri neo-klasik destekle on sekizinci yüzyıl dünya görüşünü olumlarlar. Yalnızca *Emma*'da cinsel anlamda muğlâk (Emma'nın Harriet'e çılgınca aşkı) bir şeyler vardır ancak yine de bu tür ifadeler son derece az ve gizlidir.

Wilde, bir Dekadan olarak kendi öz kimliği aracılığıyla Jane Austen'ın komedisinin yönünü çift cinsiyetliliğe çevirir. Augustçü nükte, Wilde'ın Geç Romantik sapkınlığa dönüştürdüğü kutsal düzenli doğayla aynı hizaya gelir. Bu anti-natürizm Restorasyon komedisinin pornografisini yok etmesine katkıda bulunur. *The Importance of Being Earnest*'ta insan şehvetine yer verilmez. Hattâ Algernon'ın sürekli açlığı bile meleklere özgü bir iştahtır; nitekim karakterler tereyağı sürülmüş ekmek, hıyarlı sandviçler, pandispanya, kek ve hamur tatlısı gibi çerez sayılabilecek ıvır zıvır gıdalarla beslenirler. Âdeta *Through the Looking-Glass*'ta kafası kesme şekerden olan ve kremalı açık çayla beslenen Ekmek-ve-tereyağı sineği gibidirler. Wilde sosyete komedisini Shakespeare'den beri var olan fars unsurlarından temizleyip *berraklaştırmak* için Jane Austen'ı kullanır. Böylece bayağı komik ya da kaba diyalekte dayanan ifadeler çıkarılır.

Wilde'ın Jane Austen'ı çift cinsiyetliye dönüştürmesinde ikinci bir etki daha görülür. İkisinin arasında duran birinin mizahından yararlanmıştır; bu üçüncü kişi Lewis Carroll'dır. Carroll, İngiliz komedisini (erdemli finalleriyle Restorasyon dramasında bile var olan) ahlâkçılıktan koparır ve Wilde tarafından kesin olarak ahlâksızlaştırılması için hazırlar. Wilde'dan sonra bu tür parıltılı yüksek sınıf komedisi çift cinsiyetliye teslim edilir ve

yalnızca cinsiyetler arasındaki geçişlere dayalı hayal gücüyle uygulanabilir – Ronald Firbank, Noel Coward, Cole Porter. Carroll'ın cinsel muğlâklığı metinsel olarak açık olmasa da hayatın içinde aşikârdır. Arkadaşları ve biyografisini yazanlar uzun saçından, "tuhaf kadınsı yüzü"nden, küçük kızlara olan hayranlığından, yeğeninin "dehşet derecesinde tiksinme" olarak tanımladığı oğlanlara yönelik hoşlanmazlığından söz ederler. Carroll, oğlanlarla ilgili olarak şöyle der: "Bana göre çekici bir ırk değil." Bir başka yerde de şu sözleri duyulur: "Oğlanlar benim soyumdan değil: Bunların bir hatâ olduğunu düşünüyorum."[29] Carroll'ın ruhsal kimliği bütünüyle kadınsıdır.

Dramatik bakımdan *Alice* kitapları Victoria döneminin istikrarlı toplumsal yapısından destek alır. Alice bir gelenek emperyalistidir. Gerçek dışı bir hayal-dünyaya sürüklendiğinde soylu dinginlik modeli olarak soğukkanlılığını ve kendine güvenini korur. Görgü kurallarıyla ilgili katı anlayışıyla, kendisini bu âlemin gizemli davranış biçimlerine ters düştüğü için azarlayan insan ve hayvan hükümdarların bir arada bulunduğu bu topluluğun ikizi gibidir. Hattâ Alice ile başlıca eleştiricisi, Carroll'ın "resmî ve sert... tüm kadın hükümdarların özünde var olan özellikler"[30] sözleriyle tanımladığı zalim Kızıl Kraliçe arasında şaşırtıcı bir kültürel benzerlik de göze çarpar. Ancak Kızıl Kraliçe, İngiliz çocuklarının hayatlarında hiyerarşinin en üst düzey temsilcisi, topluma vekillik eden kraliçe olduğu için egemen konumdadır.

Carroll'ın toplumsal kuralların yapay ya da yanlış olduğu yönündeki Romantik ya da modern görüşü kabul etmediğini kanısındayım. Tersine, akademisyen matematikçi kimliğiyle teorem ve denklemlerle oynadığı gibi bu kurallara hayran olmaktan Apollonca bir zevk alır. Nitekim, Oxford'daki gençlik yıllarında yayımladığı yazılardan birisi de "Hints for Etiquette; or, Dining out made easy"dir (Görgü kurallarıyla ilgili ip uçları; ya da dışarıda yemek yemeyi kolay kılmak);

I

Yemek odasına geçerken, beyefendi bir kolunu eşlik ettiği hanımefendiye sunar – ikisini birden sunmak alışılmadık bir hareket olur.

III

Çorbanız için çatal kullanmak ve aynı zamanda kaşığı biftek yemek için sakladığınıza dair ev sahibenizi yılgınlığa sürüklemek kesinlikle ters tepecek bir uygulamadır.

VII

Peyniri bir elinizde çatal bıçak, öbüründe kaşık ve şarap kadehiyle yemenizi tavsiye etmeyiz; bu davranışta ne kadar pratik yapılsa tamamen giderilemeyecek bir çeşit sakillik vardır.

VIII

Genel bir kural olarak, eğer şahsen tanışmıyorsanız masanın altından karşınızda oturan beyefendinin bacaklarına tekmelemeyin; bu eğlenceniz yanlış anlaşılmaya açıktır – böyle bir şey de hiçbir zaman hoşa gitmez.[31]

Bunun "ifşa etmeye" yönelik bir deneme olduğunu, Carroll'ın toplum kurallarının yapaylığını göstermek için görgü kurallarını saçmaya indirgediğini düşünmek tipik bir modern yanılgı olacaktır. Aksine, her şey kendisinin düzenin kurallarının taviz vermez bir savunucusu olduğuna işaret etmektedir. Onun döneminde yaşamış birisi "yaşamındaki katı kurallardan", şaşmaz günlük rutininden söz ediyor. Bir başkası da "hoşgörüsüz, utangaç, kusursuz... onuruna sıkı sıkıya bağlı, politik, teolojik ve toplumsal teoride son derece muhafazakâr, hayatı Alice'in manzarası gibi bölümlere ayrılmış" bir kişi olarak açıklıyor. Phyllis Greenacre ise Carroll'da "listeleme saplantısı" olduğunu, sahip olduğu şeyleri sürekli biriktirip tasnif ettiğini belirtiyor.[32]

Tüm bunlar da "Hints for Etiquette"teki ve *Alice* kitaplarındaki kurallar ve davranış biçimlerinin gücünü Lewis Carroll'ın geleneğe adanmış, a priori karakterinden aldığını gösteriyor. Komedisi, İngilizlerin doğuştan olan formalite ve tören sevgisinden besleniyor. Carroll'da modern öncesi edebiyatta benzeri olmayan ancak Virginia Woolf'ta ortaya çıkan nüktedan bir üslup vardır. "Hints for Etiquette"teki tonla Woolf'un yeni kestirdiği saçı hakkındaki yorumları gözden geçirdiği Victoria Sackeville–West'e yazılmış mektubun tonu arasındaki benzerliklere dikkatinizi çekmek isterim:

1. Virginia, alagarson saçıyla son derece rüküş olmuş.
2. Virginia, alagarson saçıyla son derece şık olmuş.
3. Virginia'nın alagarson saçı pek göze çarpmıyor.

Bunlar bu önemli konu hakkındaki üç düşünce ekolü. Postiş satın alıp tokayla tutturdum. O da çorbaya düştü ve çatalla yakalanıp çıkarıldı.[33]

Bu sofistike komik üslup İngiltere'de, dil ile persona arasındaki araştırılması yapılmamış bir etkileşim sonucu doğmuştur.

Woolf'un yemek sırasında düşen saçı, Alice'in ziyafetinde yer alan nazik koyun budu, hırçın puding ve konuşan çorba kâsesinin uzantısıdır. Bu tür bölümlerdeki derin yapı, kanıksanmış olanın kesin sınırları içinde meydana gelen abartılı ya da beklenmedik bir olaydan kaynaklanır. Yemek masası, günlük ritüelin arenası olarak gösterinin favori bir mekânıdır. Ancak olay *tepki* yaratmaz; ya da olsa olsa sessiz bir tepkiye neden olur. Tüm kimlikler normallik kuralına uyup saygın bir etkilenme sergilerler. En yüksek İngiliz komedisi Wildecı geçirmezliğe, herkesin bildiği cesur soğukkanlılığa dayanırlar. Gerçekte, Woolf'un mektubu her birinin diğerini iptal ettiği üç tür tepkiye yol açıp akılcı bir biçimde tıkanıklık yaratır. Tepkiden sapan enerji toplumsal yapının ânına akar ve bu da kamuoyunun gücüyle titreşen yapısal bir katılıkla hissedilir.

Woolf'un postiş hikâyesi gerçek anlamda İngiliz gayri şahsîliği ve kayıtsızlığıyla ilintilidir. Kişi kişiden koparılmıştır; akıl bedenden koparılmıştır; postiş de aynı şekilde çorbaya düşmeden önce koparılmıştır. Woolf kendisinden gayri şahsî üçüncü şahıs olarak söz eder: Kamusal görünen ben görünmeyen yazan benden koparılmıştır. Mektup Pater ve Wilde'ın mirası olan Bloomsburry sanat eleştirmenliğinin parodisidir. Kişi sanat nesnesidir. Bu yüzden bir resim ya da heykelin önündeki hararetli bir tartışmaya tutuşmuş üç görüş, birbiriyle zıtlaşan ve birbirini çürüten üç ses duyarız. "Virginia" neo–primitif bir bulunmuş nesnedir. Bu nedenle süslenip podyuma sürülmüş bir manken gibidir. Postiş, klinik bir tarzda sanki bir ampulün sıkıştırılması gibi saça eklenmiş olup, sanki bu konudaki görüşlerin birikmesiyle çorba kabına düşmüştür. Yüce makamdaki Woolf'un yaptığı tek şey alagarson saçı kabul etmek ve postişi satın almaktır. Bütün deneyimler edilgendir: Başkalarının yorumu, postişin düşmesi. Hattâ postişi kurtarma eylemi bile onun tarafından gerçekleştirilmemiş olabilir. Postiş, herkesin çatalla uyguladığı olağan bir eylemmiş gibi "yakalanmıştır". Bu Cambridge antropolojisinin hicvi midir? Bu İngiliz yazı üslubunda benlik yaşamı seyrederek eğlenir. Benlik, kamusal olsa da yine de kendini geriye çekme ve terbiyeden kaynaklanan heyecansız bir özgüvenle az çok tecrit edilmiştir.

Carroll'ın *Alice* kitapları İngiliz söylemine Wilde tarafından pekiştirilen gelişmesini günümüzde de sürdüren bir çift cinsiyetli unsur getirdi. İngiliz çift cinsiyetlisinin gelişimi centilmen kimliğinin kültürel varlığıyla kolaylaşmıştır. İngiliz toplumu aynı zamanda eksantrik şeylere yönelik hoşgörüsü, sadomazoşist erotik olandan aldığı haz ve devlet okullarıyla üniversite yaşamının kapalı, manastırvari dünyasının da teşvik ettiği erkek eşcinselliğinin yaygın olmasıyla da göze çarpar. Goethe, Weimar'ı ziyaret

eden İngiliz erkeklerinin gençlere taş çıkartarak kadınları kendilerinden geçiren enerjileri karşısındaki hayretini gizlememiştir.[34] En azından on sekizinci yüzyıldan itibaren pozitif, aktif, sevimli ve coşku dolu İngiliz aristokratını ayrı bir cinsel kişilik olarak tanımlayabiliriz. İngilizler gençken olgun tavırlara, olgun yaşta da gençlik coşkusuna sahiptirler; böylece, Geç Klasik Yunan Sanatı'nın aradığı estetik denge olan ideal yaşa ulaşmayı başarmışlardır.

Carroll, İngiliz aristokrat kültüründe var olan mizah, hiyerarşi ve ruhsal hermafroditizm gibi pek çok kuvveti sentezlemiştir. Carroll'dan sonra edebiyatta ve eğitimli kişilerin konuşmalarında İngiliz komedisi her zaman çift cinsiyetliliği gölge gibi içeren saçma ve aykırı olana eğilim göstermiştir. İngiliz yüksek sınıfının flüt sesi gibi havada süzülen şefkate olan ilgisinin *Alice* kitaplarından kaynaklandığına eminim. İşte, E.M. Forster'ın *Howards End*'inden (1910) bir örnek:

> Sonra kapı açıldı ve iki köpek yavrusunun hoplaya zıplaya önünden yürüdüğü "Mr.Wilcox, Miss Wilcox" içeri girdi.
>
> Onları gören Helen dört ayak üzerine düşerek bağırdı: "Oh, sevimli şeyler! Oh, Evie imkânsız derecede tatlılar!"[35]

Komedi, İngiliz resmiyet bağlamından kaynaklanır. Ruhsuz Wildecı baş uşak, Helen'in aşırı tuhaflığının tenis topu gibi çarpıp geri döndüğü saray duvarıdır. Resmîlik sosyete komedisinin anahtarıdır; ancak bu ilke günümüzün beceriksiz Hollywood yönetmenlerinin gözünden kaçmaktadır. Örneğin, *I Love Lucy* ellili yılların katı toplumsal geleneklerine dayandığından çok şey kazanır. Nitekim, Lucy Charles Boyer'nin şapkası üzerine oturup, mürekkep fışkırttığında, paltosunu parçaladığında ve kafasına kapıyla vurduğunda yalnızca gürültülü patırtılı komikliğiyle değil aynı zamanda Boyer'nin hiyerarşik kılıfını bozduğu için de güldürür. Kültürlerinin hâlâ resmiyete önem vermesinden ötürü yalnızca İngilizler bu tür bir sosyete komedisi yaratabilirler. Forster'da Helen'in şımarık köpek yavruları karşısındaki abartılı tavrı toplumsal normların bastırılmış enerjisinden fışkırır. Helen, kutsal, abartılı ve saçma bir dille konuşur. İmkânsız derece tatlı olmak ne demektir? Ayrıca *bu derece* imkânsız olan nedir? Yenilgiyi kabullenip geri adım atmalıyız. Helen İngiliz çift cinsiyetlisinden fışkıran dilin sonsuzluğuna dalmıştır.

Bir diğer örnek ise Frederick Raphael'in Oscar ödüllü televizyon oyunu *Darling*'in (1965) senaryosudur. Baş döndürücü bir hızla yükselişine işaret eden heyecanlı Diana (Julie Christie) "İnsan birdenbire çılgınca *in* olduğunu hissediyor!" der. Helen'in patlaması gibi İngiliz coşkusunun hızı Johnsonvari iğneleyici sözlerle zirveye erişmiş çok belirgin çift cinsi-

yetli bir yapıya sahiptir. Yukarıdaki cümlede kast gruplaşmasına ve Altmışlı yılların trendi olan "in" argosunu bertaraf eden "insan... hissediyor"un ("Ben hissediyorum" yerine) bağlantısız İngiliz gayri şahsîliğine özellikle dikkat çekmek isterim. Cümledeki Apollonca biçim ve içerik sınırlılığı, telâşlı toplumsal düşüşüyle terk edilmiş "çılgınca"yı açıkça içeriyor. "Çılgınca", modaya uygun konuşmaların çift cinsiyetli taşkınlığını sergiler. Nancy Mitford'un "U" ya da üst sınıf İngiliz kültürüyle ilgili analizine katkıda bulunan birisi şöyle der: "On sekizinci yüzyılda olduğu gibi, U–konuşması şiddetli ve uç noktadaki sıfatlarla (*dehşetli*, *korkunç*, *felaket*, *iğrenç*) süslüdür, ancak bu sıfatlar, askerlerin serbestçe kullandıkları yazılamayacak hitaplar gibi, kelimesi kelimesine anlaşılmak üzere kullanılmaz."[36] Salonda tüm duygular sansasyonelleştirilmiştir. Dil, daha azını ifade etmek için daha fazlasını taşır. "İnsan kendisini çılgınca *in* hissediyor" cümlesindeki nihaî ironi anlamını alaycı bir biçimde ters çevirip dünyevî dışa açılmanın coşkuyla dolup taşan küçücük bir parçasına dönüşmüştür. "In" olmak, paradoksal bir biçimde hiyerarşik görünürlüğün alanına kaymıştır.

Hollywood yıldızlarıyla ilgili kitaplar ve filmler çift cinsiyetli bir üslubun çekim gücünün etkisindedir çünkü bir yıldızın kariyeri *imaja*, hiyerarşik gösteriye ve hayranlıkla seyreden izleyicilerin bakışlarına dayanır. Joseph L.Mankiewicz, *All About Eve*'de (1950) yükselen ve inişe geçen yıldızlarıyla otomatik olarak Wilde'ın İngiliz çift cinsiyetli mizahını benimser. Finaldeki gergin sahnede, Margo Channing rolündeki Bette Davis kocasının himayesi altındaki vicdansızla kıkırdaştığını görür. Kocası bunun üzerine sevimli bir halde şöyle der: "Eve'e fotoğraf makinesinin ters tarafından baktığım olayı anlatıyordum." Davis Carrollvari bir hamle yapıp öfkeyle cevabını yapıştırır: "*Bana* hatırlat da *sana* bir enginarın kalbine baktığım olayı anlatayım!" Bir kokteyl partisinde yalnızca enginarların kalbi vardır. Sadakat ya da heyecanın sosyallik ve yıldız olmanın dış dünyasından herhangi bir talebi yoktur. Ruh bir ordövrün yeni Vitruvyan ölçütlerine indirgenmiştir. *All About Eve*'deki enginarın kalbi Pope'un "Küçücük bir kafa ve büzülmüş bir kalp"i yani salonun oyuncak köşesindeki *biblolarıdır* (*Dunciad* IV, 504). Bette Davis'in öfkeyle incelediği kalbin kıskançlıktan yeşile kesmiş kitabı, doğadan arındırılmış sofistikasyonun tunç yaprakları olan, Wilde'ın Algernon'ının kabaca "okuduğu" yaldızlı sigara kutusu gibidir.

Darling, modern imajlı bir başka serüvendir: Julie Christie, resmi Londra'daki bütün duvarları kaplayan ticarî bir model rolündedir. Yazı yıldızını Wilde'ın dışa açılan dünyasında da takip eder. Hayallerden arınmış sevgilisi (Laurence Harvey) küçümser bir tavırla şöyle der: "Penguin Freud'unu bir kenara bırak Diana". Sadakatsiz Diana'yı Penguin yayınevinin

amatörler için yazılmış popüler bir kitabından öğrenilmiş bilgilerle psikolojik bilgiçlik taslamakla suçlamaktadır. Mükemmel ruhsuzluğundan ötürü bir yıldızın duygusal yargılarda bulunamayacağını imâ etmektedir. Bu satırlar, Wildecı materyalizmi nedeniyle İngiliz çift cinsiyetlisinin nasıl kolaylıkla alegoriye kaydığını gösterir. Dante'de olduğu gibi çoklu katmanlar eşzamanlı hareket eder. Gerçek Julie Christie, Harvey'i konuştuğu sırada dinlerken alegorik Julie Christie diğer katmanda, elinde açık bir kitapla tiyatro balkonundaymış gibi durur!

Carroll ve Wilde'ın ortaklaşa yarattığı İngiliz çift cinsiyetlisi pek çok yerde bulunabilir: Sir Frederick Ashtın'un Royal Ballet için hazırladığı koreografisinde; televizyon dizisi [Türkiye'de *Tatlı Sert* adıyla gösterilen] *The Avengers*'de; ve Jonh Lennon'un, saldırganlıkla zekâ arasındaki verimli Batılı kaynaşmayı yanlış anlayan Japon karısı Yoko Ono'nun ahlâkçılık adına yasakladığı mecazî nüktelerinde. Carroll'ın yaptığı her şeyden önce kitonyen olmayan bir animizm yaratmaktır: Romantik doğaya toplumsal bir ses katar. *Alice* kitapları, taviz vermez toplumsal hiyerarşiler şeklinde konuşan bir yaratıklar yaygarasıdır. Âciz ve sarsak Beyaz Şövalye gibi etkisiz ve mızıldamaktan başka şey bilmeyenler dışında, Carrol'ın karakterleri yumuşak başlılıktan nasip almamıştır. Hepsi de, keskin, zorba kişilikler, saldırgan benlik timsalleridir. *Earnest* gibi *Alice* kitapları da, hiç de uygun olmayan zamanlarda ortaya fırlayan görgü kurallarıyla dolup taşar, örneğin Alice'in baş eğmez erik pudinginden bir parça kesmeye yeltendiğinde olduğu gibi: "Kızıl Kraliçe, 'Bir şey söyle' dedi. 'Sözü tamamen pudinge bırakmak çok gülünç!'"[37] Carroll'ın Kızıl Kraliçesi, bebeğini lastik top gibi fırlatan Çirkin Düşes'in Miss Prism'e, çocuğunu el çantasına tıkıştıran "itici görünümlü bir kadın"a dönüşmesi gibi Lady Bracknell olacaktır.

Resmiyet, Carroll'ın sadece anlatım kurgusunu (ilk kitabı şekillendiren oyun kâğıtları, ikincisinde ise satranç tahtası) değil, aynı zamanda karakterlerin Carrol'ın kendisi gibi harfiyen riayet ettikleri bir ritualizm olan psikodramatik üsluplarını da yöneten öncelikli ilkesidir. En gürültülü örnekleri, Tweedledum ile Tweedledee ve Aslan ile *Tekboynuz* arasında tekrar tekrar patlak veren âyinvari çarpışmalardır. Carroll'ın karakterleri, Alice'in bir müzenin diyoramasından diğerine gidiyormuş gibi incelediği zorunlu konuşma ve davranış döngüleri izlerler. Her biri kişisel bir törenin idarecisi, pastoral bir kutsal mekânın pagan rahibidir. Kızıl Kraliçe'nin acımasız kuralları olan görgülü davranışlar şampiyonası, Carroll'ın animist dünyasının en pervasız ritüel formüllerinden ibarettir. Görgü kuralları, hiyerarşinin kamusal dilidir. Thorstein Veblen, görgü kurallarını "eski egemenlik ya da kişisel hizmetler ilişkilerinin sembolik ve geleneksellеştirilmiş bir şekilde sürdürülmesi" olarak tanımlar: "Görgü kuralları statü

ilişkisinin ifadesidir – sembolik bir efendilik ve uşaklık pandomimi."[38]

Bir iktidar göstergesi olarak görgü kurallarının kadim tarihi, bana göre sadece Earnest'ın değil Wilde'ın bütün eserlerinin merkezini oluşturan Gwendolen ile Cecily arasındaki kritik sürtüşmeyi alevlendirir. Wilde ile ilgili okumaya değer az sayıdaki yazılardan birinde, otuzlu yılların solcusu Mary McCarthy sahnenin "can sıkıcılığı"ndan ve "bıktırıcı saçmalığı"ndan söz ederek bu duruma ilgisiz kalır.[39] Oysa onun satirik romanı *The Group* (1963) İngiliz çift cinsiyetli üslubun en başarılı örneğidir. Wilde, görgü kurallarını hamle ve geri çekilme aracı olarak kullanıp çay masasını vahşi bir savaş oyununun arenasına dönüştürür. Gwendolen ve Cecily personalarını tüyler ürpertici bir ustalıkla yönetirler. Görgü erdişisinin tamamen yapay, salon kadınsılığının da sadece erkek ve kadın tarafından paylaşılan bir dekorasyon unsuru olduğu hiçbir yerde bu kadar açık anlatılmamıştır.

Kadınların gittikçe yükselen heyecanı bütünüyle törensel çerçeve ve toplumsal maskelerin formalitesi tarafından emilir.

> *Cecily (utangaç ve kendinden emin bir tavırla)*: Sevgili Gwendolen, sizden gizli tutmamın gereği yok. Bizim küçük yerel gazetemiz gelecek hafta haberi mutlaka duyuracaktır nasıl olsa. Mr. Ernest Worthing ve ben evlenmeye karar verdik.
> *Gwendolen (ayağa kalkarak, nazikçe):* Tatlı Cecily, bunda ufak bir yanlışlık olmalı sanırım. Mr. Ernest Worthing benimle nişanlı. İlânı da en geç cumartesi günü *Morning Post*'ta çıkacak.
> *Cecily (son derece kibar, ayağa kalkarak):* Korkarım sizin tarafınızdan yanlış bir anlama söz konusu. Ernest tam on dakika önce bana evlenme teklif etti. *(Günlüğü gösterir).*
> *Gwendolen (saplı gözlüğüyle dikkatlice günlüğü inceler):* Çok ilginç çünkü dün akşam saat 17:30'da bana karısı olmamı istediğini söyledi. Eğer olayı doğrulamak isterseniz lütfen çekinmeyin. *(Kendi günlüğünü çıkarır).*

Her tavır, her retorik hareket, baleye özgü zariflikle simetrik bir karşı hamleyle cevaplanır. Dil, ironik sınırlamanın barok kıvrımlarında oldukça karmaşık bir hal alır; "Sevgili Gwendolen, bu durumun size zihinsel ya da fiziksel bir rahatsızlık vermesi halinde, tarif edemeyeceğim kadar sıkılacağımdan emin olabilirsiniz ancak yine de belirtmek zorundayım ki Ernest size evlenme teklif ettikten sonra fikrini tamamen değiştirdi." Burada hiçbir histeri hattâ heyecan bile yoktur. Kadınların sarsılmaz iradesi ânın toplumsal sınırlarını o kadar zorlar ki hiyerarşik kibarlık yapısı bir diğer Wildecı somutlaştırma olan görünürlüğe kayar. Stilizasyon ve ritüalizm Oryantal'e yaklaşır. Sahne, kendini zarifçe geri çekmenin yerini çıplak bir Akhilleusçu mücadeleye bıraktığı Japon usulü çay masası; taraflar arasın-

daki lâdes kemiği ise hayalî bir nişanlıdır. İngilizlere özgü, insanın kanını donduran bir yetkinlikle müzakere eden Gwendolen ve Cecily dünyaya ait toprağı çevreleyen ilahî varlıklardır. Aradıkları da romans değil iktidar ve egemenliktir.

Bu büyük epizodu Lewis Carrol mümkün kılmıştır. Carroll'da görgü kuralları ve toplumsal kurallar insanî ya da "uygarlaştırıcı" değerlerle bağlantısızdır. Matematiksel bir güzellikleri vardır ancak ahlâkî anlamları yoktur: Hepsi *saçmadır*. Ancak bu saçmalık demokratik bir görecelik unsuruna değil keyfî, kutsal kavranmazlıklarına dayanır. *Alice* kitaplarında görgü kuralları anlamsız olsalar da hiyerarşik güçlerini korurlar. Bunlar Veblen'in efendilik ve kölelik "pandomimi"dirler. Wilde, Carroll'ın toplumsal iktidarla ilgili mekanizmalarını daha geniş çaplı aristokrat değer yargıları sistemine taşır; bunun nedeni kısmen Baudelairce Dekadansçı Geç Romantik (her zaman gerici ve anti-liberal) kimliği kısmen de aristokrasiyi ahlâkî bir fikir olarak ortaya koyan İngiliz dramasını okumuş olmasıdır. İngiliz edebiyatının bu yönünün başlıca yorumcusu G. Wilson Knight'tır; Knight, Shakespeare'deki krallığı "kişiliğin dramatik bir yoğunlaşması", "nesnelleştirilmiş üst-ben" ya da her yurttaşın "Eros-müziği" şeklinde okur.[40] İngilizler ülke tarihinin törensel simgesi olan aristokrasi kurumunu olağanüstü bir hayal gücüyle işlemişlerdir.

Kraliçeyi bile bağlayan orta sınıf değerlerinin damgasını vurduğu bir yüzyılda Wilde, İngiliz edebiyatından devşirdiği anlamlardan oluşturduğu aristokrat *virtù*'ye vurgu yapar. *The Importance of Being Earnest*, aristokrat üslubu bir sanat eseri olarak yaşamı şekillendiren bir unsura dönüştüren gerici bir politik şiirdir. Görgü kurallarını toplumsal bir gösteri olarak maske gibi kullanan oyun, o gittikçe yükselen varlık zinciri olan sınıf içindeki billurlaşmış ya da Platonik türdeki aristokrasi fikrinin arayışındadır. Wilde'ın kibar sözleri Apollonik kozmosunun Logos'udur. Dil ile tören birleşip, dantel gibi işlenmiş kar tanesi motifini andıran içeriksiz şekle dönüşünceye kadar hiyerarşiyi baş döndürücü en uç noktaya taşır. Böylece oyundaki karakterler anormal davranışlar, tepkiler, alışkanlıklar sergilerler ve *aristoi* olarak adlandırılan tuhaf hiyerarşik bir ırka ait olduklarından, görünüşe göre gerçekdışı bir düzen içerirler.

Earnest, aristokrasinin sadece toplumsal işlevinden arınmış çekiciliğinden esinlenir. Bu şekliyle Kraliçe Anne'in bilgece ve istikrarlı yönetimini alkışlayan on sekizinci yüzyıl edebiyatından ayrılır. Wilde'da üst sınıfın sürekli oyun halinde olduğu tahttan ya da saraydan kaynaklanan kolektif bir yarar yoktur. Ne mevcut yönetim övülür, ne de geçmişteki bir yönetim nostaljik bir şekilde özlenir. Toplum pratik gerçeklikten koparılmıştır. Sınıfsal yapı Wilde'da sanat olarak, saf biçim olarak var olur. Shakespeare'in Ulysses'inin "derece" hakkındaki konuşmasından farklı ola-

rak, *Earnest*'ta düzen, doğru ya da âdil oduğu için değil *güzel* olduğu için hayranlık uyandırır. Gerçekten de burada düzenin hiçbir entelektüel anlamı yoktur. Carrollcı terimlerle, *saçma*dır. Bu nedenle Wilde'la ilgili çok yaygın bir hata da, onun Lady Bracknell'ı küstah tavırlarla gülünçleştirip "hicvettiği"nin söylenmesidir. Lady Bracknell güzeldir *çünkü* saçmadır. Earnest'ta aristokrasi ahlâkî değil estetik talepleri karşılar. Oyunun dünyası iyi düzenlenmiş ve zarif *kosmios*'tur. Sözcüğün kökeni de "kozmos"tan gelen "kozmetik"e benzediğinden, zarafet tarafından yönetilmesi anlamsız değildir: Fransızca "şık" sözcüğü tat, zarafet ve düzen anlamındaki Almanca *Schick*'in bir versiyonudur.

Sanatı dışında Wilde da kendisini, daemonik şiirlerini endişeyle ahlâkî açıdan mazur göstermeye ve ahlaken düzeltmeye çalışan Coleridge ve Swinburne ile aynı cenderede bulmuştu. Bu yüzden *The Soul of Man Under Socialism*'de şöyle der: "Her türlü otorite alçaltıcıdır. Uygulayanları da uygulananları da alçaltır."[41] Wilde Apollonik bir idealist olarak içgüdüsel hiyerarşizmiyle Hıristiyan bir toplumda eşcinsel olmasından dolayı çektiği sefaletlerden dolayı mecburen yöneldiği liberalizm arasında bölünmüştü. Bu da parlak iç çelişkilere düşmesine neden oldu. Örneğin, ilk duruşmasında işçi sınıfından gençlerle iilişkileri hakkında sorguya çekilmişti.

Carson. Şu Parker'ın bir beyefendinin özel uşağı, öbürünün ise bir seyis olduğunu biliyor muydunuz?

Wilde. Bilmiyordum ama bilsem de aldırmazdım. Kim olduklarına metelik vermiyorum. Onlardan hoşlandım. Toplumu uygarlaştırmak gibi bir tutkum var.

Carson. Seyislerle ve arabacılarla eğlendirmek size ne zevk veriyor?

Wilde. Genç, parlak, mutlu, kaygısız ve özgür kimselerle birlikte olmak zevkini. Duygusalları sevmem; yaşlıları da.

...

Carson. Bu genç adamla sizin aranızda ortak ne vardı? Onda size çekici gelen neydi?

Wilde. Benden daha genç olanlarla birlikte olmayı seviyorum. Aylak ve kaygısız diyebileceğimiz kişiler hoşuma gidiyor. Toplumsal ayrımcılıkların hiçbir çeşidini tanımam; ve benim için gençlik, sadece genç olma olgusu o kadar harika bir şey ki genç bir adamla bir kerecik yarım saatliğine konuşmak uğruna Mahkemede sorguya çekilmeye razıyım!

Carson. Sokakta bulduğunuz bir genç delikanlı bile sizin için iyi bir arkadaş olabilir, doğru mu anladım?

Wilde. Bir sokak çocuğuyla da seve seve konuşurum.

Carson. Bir sokak çocuğuyla mı konuşusunuz?

Wilde. Evet, seve seve. O benimle konuşursa.[42]

Wilde bu cevaplarında *mauvaise foi* (kişinin sonunda kendisinin de inandığı takiyye – *ç.n.*) içindedir. "Toplumsal ayrımcılıkların hiçbir çeşidini tanıma"dığı kesinlikle doğru değildir. O da Proust gibi boşu boşuna zengin ve unvan sahibi kimselerle kalıcı ilişkiler kurmaya çalışmıştı. On sekizinci yüzyıldan sonraki önemli İngiliz yazarları arasında Wilde züppelikle suçlanacak başlıca kişidir. Dar kafalı olmayan liberal bir tavır olarak savunduğu alt sınıftan kimselerle arkadaşlığından aldığı zevk, *Dorian Gray*'in ifadeleriyle değerlendirilmelidir. Wilde'ın tanık sandalyesinde "gençlik, sadece genç olma olgusu" olarak tanımladığı aslında *güzellik*, daha spesifik bir anlatımla erkek güzelliğidir. "Toplumsal ayrımcılıkların" görünüşteki yokluğu, bir başka hiyerarşik sisteme, Platon'un insanî biçimdeki tanrısal güzellik tapıncına duyduğu dogmatik imanı gizler.

Wildecı çift cinsiyetli, İngiliz dramasının aristokrasi temasını Geç Romantisizm ile birleştirir. Birincisi, Wilde Jane Austen'ın on sekizinci yüzyıla özgü hiyerarşik değerlerini kamu yararı fikrinden koparır: Toplumu sadece bir sanat nesnesi ya da eğlence unsuru olarak görür. İkincisi, İngiliz mizahını cinsel açıdan değişime uğratır. Wilde'ın kişisel cinsel deneyimleri nedeniyle bekâr Austen ile Carroll'ın eğlendirici şakaları çift cinsiyetli bir nitelik kazanır ve bu da onu Dekadans'a yöneltir. Richard Ellmann'ın uzun süre önce gözlemlediği gibi Wilde eşcinsel olduktan sonra en güzel eserini ortaya koydu; onun gözünde sanat, kaçınılmaz bir biçimde suçlulukla bağlantılıydı. Belki de eşcinsel mizahın yücelttiği toplum salondan daha geniş olamaz. Wilde yüksek sosyeteyle erkek–eşcinsel dünya arasındaki benzerlikleri gösterir. Bunlardan biri daha önce de belirttiğimiz gibi imaj, görsel olanın tiranlığıdır. Diğer ikisi ise skandal ve dedikodudur. Gördüğümüz gibi Gwendolen günlüğünü "sansasyonel" bulur. Skandal sayılabilecek bir şey yapmak ya da söylemek de bir sansasyon yaratmak yani tam anlamıyla erotik bir *frisson* (titreme) ya da şoka yol açmaktır. Canlılık, fiziksel yerinden olmanın Apollonik fenomende algıladığım bu estetik mesafenin üzerinden doğar.

Salon, *görmenin* ve *söylemenin* Batılı dramasıdır. Bu yüzden, çift cinsiyetli mizah içeren eserlere her zaman dedikodu hâkim olmuştur. Erkek eşcinsellerin kült filmi olan Clare Botthe Luce'ün *The Women*'ında (1939) Rosalind Russell sürekli keşfetme ve açığa vurmanın yarattığı coşkuyla sarhoş olmuş, dedikoducu orta yaşlı bir kadını oynar. Vergilius'un Rumor'u gibi pek çok gözü vardır: Grotesk Gorgoncu göz-broşlar tüm bedenini kaplamıştır. Filmdeki Wildecı üstün varlığı olan Kontes (Mary Boland), bir dua gibi mırıldandığı "L'amour, l'amour" (aşk, aşk; – *ç.n.*) kelimesini gürültülü patırtılı bir ortamda "La publicité!"ye (ilân etme) dönüştürür. Salonda aşk, sadece reklamdır. Erotik bir yer değiştirme biçimi olarak dedikodu, Jessica Walter'ın frijit bir oportünist kimliğiyle müthiş

bir performans sergilediği *The Group* filminde (1966) de mevcuttur. Aynaya gözünü dikip bakan Libby sözcükleri cinsel eylemlerin yerine koyarak telefonda sansasyonel bir monolog sergiler. Birileri "şu kırmızı yara izini ağız olarak görüyor" der. Batı kültürü, her zamanki gibi erotizmi sözle saldırganlıkla kaynaştırır. Libby'nin aşırı boyalı dudakları, ateşli, dünyevî bir nüktedanlığa sahip Wildecı bir despotun yüzünde izi kalmış düello yaralarıdır.

Alice kitaplarında cinsel "serbest enerji" olmadığından, skandal ya da dedikodu yoktur. Carroll erotizmi değil saldırganlığı kaydeder. Oysa Wilde'da dedikodu, salonda prestij anlamına gelen parıltı aurorasını daha da güçlendirir. Algernon bir dulla ilgili şöyle der: "Duyduğuma göre üzüntüden saçları âdeta altın sarısına dönmüş." *A Woman of No Importance*'ta da bir karakterin ağzından şu sözler duyulur: "Evlenmeden önce tam iki kez kaçtığı söyleniyor. Ancak insanların ne kadar haksızlık ettiklerini bilirsiniz. Benim fikrimi soracak olursanız, sadece bir defa kaçmış olduğuna inanıyorum." Bir lordun sözleri: "Bugünlerde insanların birbirlerinin arkasından tamamıyla doğru şeyler söylemeleri çok korkunç bir şey." Dorian Gray'de Sibyl'in intiharının ardından ertesi sabah Lord Henry umursamaz bir tavırla şöyle der: "Bu tür şeylerle insan Paris'te meşhur olur. Ama Londra'dakiler o kadar önyargılı ki."[43] Paris ya da Hollywood'un dedikodu "unsuru", Lady Bracknell'ın Wildecı dekorun kopmuş bir parçasına dönüştürdüğü çenedir. Her ikisi de personanın habercisi olan fazlalıklardır. Skandal ve dedikodunun erotik heyecanı Wildecı yaratıcı zekânın uçuculuğuna yol açar. Ahlâkî anlamlarından sıyrılan sözcükler cinsel açıdan üstün dünyaya kaçıp arkalarında yalnızca flörtçülük ve hoppalığın buharlaşmış izlerini bırakırlar.

Oscar Wilde modern erkek eşcinselin kişisel stilini oluşturmuştur. Böylece yüzyılın büyük bir bölümünde erkek-eşcinsel dünyası taşradaki salaş barlarda bile salonu kopya etmiştir. Yirmili yıllarda zennelerle turneye çıkan Mae West'e niçin sadece erkek eşcinsellerle arkadaşlık edip kadın eşcinsellerle ilgilenmediği sorulmuştu. West'in cevabı şu olmuştur: "Lezbiyenler nüktedan değil." Wilde'ın yaşamı ve eserlerinden komedi ve ustalığın Apollonik türü olan üst sınıf bir estetik ortaya çıkmıştır. Mae'nin dediği gibi lezbiyenler grup olarak ne işveli ne de komik olmuşlardır. Erkek eşcinsel Wildecı bir kendi kendini kavramsallaştırma yoluyla Batılı hayal gücünü sürdürür. Hattâ işvebazlığın ortadan kalktığı günümüzde bile erkek–eşcinsel dünyanın bir bölümü artık var olmayan aristokrat kuralları sürdürür: Sınıf bilinci, ırksal katmanlar, gençlik, güzellik ve ışıltının ahlâksız yüceltilmesi, skandal ve dedikodu tutkusu ve de iğneleyici nazik sözlerin kullanımı, çift cinsiyetli kibarlık gösterisi. Böylece Wilde'ın İngiliz çift cinsiyetlisi İngiliz hiyerarşizmini gizlicebaşka topraklara ve başka zamanlara taşımıştır.

The Importance of Being Earnest'taki kast sistemi, Gorgonca uzlaşmaz çatışmacılığıyla Lady Bracknell tarafından yönetilir. Lady Bracknell, kapı zillerini bile "Wagnervari bir tarzda" çalar. Hattâ otoriter bildirilerini bile borazan gibi yüksek perdeden bir sesle ilân eder. Filmde katı Lady Bracknell'ı oynayan Dame Edith Evans, kulakları yırtan bir müzik eşliğinde Manor House'a giden trene biner. Sakin bir azamet içinde tam cepheden bizlere bakar. Bu film karesi Diane Arbus'ün "Beşinci Caddedeki Türbanlı Kadın" fotoğrafının (1968) ön tasarımıdır; fotoğrafta başı türbanlı yaşlı ve mal mülk sahibi üst sınıftan bir kadın aynı erkeksi egemenliği yansıtır. Bir başka yerde de Wilde şöyle der: "Yirmi yıllık aşk kadını harabeye çevirir; yirmi yıllık evlilik ise kadını devlet dairesine dönüştürür."[44] Toplumsal geleneklerin haşin koruyucusu görevini üstlenen Lady Bracknell'ın bu rolü ona mimari bir yapı kazandırmıştır. Kadın, Mısır anıtlarında gördüğüm hiyerarşik soyutlama ilkesiyle erkekleşmiştir.

Wilde'ın oyunundaki tek anne karakteri, duygulanım ya da romanstan yana bir eğilim sergilemekten uzaktır. Lady Bracknell, kamusal biçimlerin baş savunucusu olduğundan görücü usulü evlilikler konusunda ısrarcıdır. Romalı bir sahibe gibi, hastalık ya da zayıflığı hor görür. Kendisi Henry James'in soylu kadınlarına ya da Marx Kardeşler'in Margaret Dumont tarafından oynanan ve büyük yüzü, geniş göğsü ve heykel gibi endamıyla kurumların sağlamlığını ve duygusuzluğunu simgeleyen yüksek sosyeteden ev sahibesine benzer. Dumont'un Wildecı olan tarafı, boşluğudur. Çatlak kişilere özgü bir düzenle yüzünde sırasıyla parlak gülüşler ve solan pırıltılar görülür. Hiçbir duygu derin olmadığından tüm duygular geçicidir. Wilde'ın erdişileri gibi belleksiz olduğundan, delimsirek Dionysosçu Marx kardeşler tarafından hangi aşağılamalara maruz kalırsa kalsın, her ân yeniden taze bir başlangıç yapar. Lady Bracknell kurgusal dünyası üzerinde daha fazla kontrole sahiptir. Kendini öne çıkarma girişimleri, hipnotize edici kadın gücünün şimşek çakışlarıdır. Erkek eşcinseller, baskın kadınlar için kullandıkları "şirret" nitelemesine tuhaf bir olumlu anlam kazandırmıştır. Barbara Streisand gibi bencil kimseler için onaylayıcı bir tarzda "Ama ne kancık" derler. Bu yakıştırmayı hiyerarşizmin bir başka örneği olarak görüyorum. Lady Bracknell da böyle bir şirrettir, haksız, dengesiz ve diktatör...

Oyunun kahramanlarından Algernon daha çok kadınsı estettir. Lord Henry Wotton gibi "bezgin bezgin" konuşur ve her zaman "aşırı giyinir"; dairesi "lüks ve sanatsal bir zevkle döşenmiştir". Asıl metinde şöyle bağırır: "Egzersiz! Ulu Tanrım! Hiçbir centilmen asla egzersiz yapmaz. Galiba centilmenliğin ne demek olduğunu bilmiyorsunuz."[45] Algernon eylemi bayağı ve gerçeklikten uzak bir olgu şeklinde değerlendiren Geç Romantik görüşü savunur. Jack, onu kriz sırasında "sakin sakin pandispan-

ya" yediği için azarladığında şu cevabı verir: "İyi ama pandispanyaları telâş içinde yiyemem ki. Acele edersem kol düğmelerime yağ bulaşabilir." Pandispanya yemesi suçlandığı tek eylemdir. Enerji yalnızca telâş, yağı sağa sola sıçratıp cilâlı yüzeyleri kirleten Dionsysosçu bir çırpma makinesidir. Jack de çift cinsiyetli olabilir: Hem şehir hem de kır hayatını "son derece sıkıcı" bulur. Sigara içmesi hakkında Lady Bracknell'ın ileri sürdüğü bütün gün uğraşmaya değer tek "meşgale" şeklindeki yorumunu onaylar. Performans söz konusu olduğunda Jack ile Algernon arasındaki fark çok büyük olmamalıdır. Onlar yazgıları kaçınılmaz bir biçimde birbirine bağlı Romantik çiftlerdir. Oyun, doğum sırasında ayrılmış tek yumurta ikizlerinin telepatik manyetizma yoluyla birbirleriyle iletişim kurmalarını anlatan Balzac'ın *Altın Gözlü Kız*'ına benzer. Ayrıca Jack ve Algernon ikisi birden, telefon kulübesine sıkışan üniversite öğrencileri gibi, sahte Ernest kimliğine sığışmaya çalışırlar.

Wilde'ın âşıkları arasındaki simetri, filminin elitist Gwendolen'a karşı popülist antagonizmi kışkırtarak bozduğu iki kadın arasındaki daha tamam simetriye uygun düşer. İzleyiciler Cecily'nin büyüsüne kapılıp ondan yana olduğunda çay masası önemini yitirir. Çay masasının güzelliği, Apollonca dengeden, merhametsiz hasımlar arasındaki askerî eşitlikten kaynaklanır. Gwendolen ve Cecily, kameriyenin çimenleri üzerinde dans eden Rossetti'nin çifte dişileri gibidir. Eşzamanlı düşünceler sergileyip tuhaf bir biçimde senkronize cümlelerle yüksek sesle şarkı söyledikleri bu iki ânda da Romantik ikizlik apaçık ortadadır. Wilde'ın dişi ikizleri tek bir hiyerarşik kişilikte bütünleşmiştir. Bunlar sadece, Gwendolen'm mükemmel bir ustası olduğu aristokratik üslupta farklılaşırlar. Gwendolen, Goethe'nin soylu kişi tanımına tam tamına uyar: "Sıradan işlerde belli bir göz alıcı zarafet, ciddî ve önemli işlerde ise bir tür gay zarafeti." "Soylu nedir?" diye sorulduğunda Nietzche'nin verdiği cevap Gwendolen'ı tarif etmektedir: "Konuşmada, kılık kıyafette ve hal ve tavırlarda, kendisi aracılığıyla stoik bir ağırbaşlılık ve özüne hâkimiyetin her türlü küstah meraka karşı kendini koruduğu görünüşteki bir hoppalık." Nitekim, Gwendolen "yarın için kaygılanmadan kendisine hizmet edilmesine alışık bir kutsallığa ve zorbaca bir hoşgörüye sahip üst düzey zevk sefa sınıfı"ndan[46] Veblen'in centilmeni gibidir. Öte yandan, Cecily taşrada yaşadığından bu derece sofistike olamamıştır. Ancak Londra'da evlenir evlenmez kuşkusuz Wildecı dünyeviliğin okulunda hızla gelişecektir. Lady Bracknell'ın Cecily'ye yönelik şu sözleri de bu durumu öngördüğünün işaretidir: "Güzel çocuk! Kıyafetin acınacak kadar basit, saçların ise Doğa'nın insafına bırakılmış gibi. Ama bunların hepsini değiştirebiliriz. Son derece deneyimli Fransız bir hizmetçi çok kısa sürede harikalar yaratabiliyor." Baudelaire'in Paris'inin elçileri olan Fransız hizmetçiler doğayı sanata çeviren yaramaz büyücülerdir.

Cecily saf cici kız değildir. Aslında onun romantik davranışı Gwendolen'inkinden bile sapkındır. Aşk hikâyelerindeki geleneği tersine çeviren Wilde, kadınlarına erkek taliplerine kıyasla çok daha "deneyimli" retorik bir üslup kazandırır. Örneğin Gwendolen, Dekadan bir yaklaşımla Jack'in adının Ernest olmadığının ortaya çıkması halinde kendisini yine de sevip sevmeyeceği şeklindeki mızmız sorusunu "metafizik bir spekülasyon" diyerek cevaplamayı reddeder. Daha sonra şöyle der: "Karakterinizin basitliği sizi benim için son derece anlaşılmaz kılıyor." Kadın karmaşık, erkek ise basittir. Hattâ Gwendolen "Size hayranım" dediğinde bile soğuk, satirik bir kendi kendini dramatize etme söz konusudur. *Earnest*'ın bâkire erdişileri tuhaf bir erken gelişmişliğe, konuşmayı beklenmedik bir açıdan yakalayıp âşıklarının zekâlarını bozguna uğratma becerisine sahiptirler. Erkekler sever ve sevilirler ancak her hareketlerini öngörebilen kadınların *ilgi alanındadırlar*. İlişkinin yapısını ve gidişatını kadınlar belirlerler. Erkekler kendi kendilerine düşünüp hareket ederler ancak onlara her zaman önderlik eden ve davranışlarını öngören kıta Dekadansının daemonik vampiri değil, edebî geleneğin şımarık İngiliz kızıdır. Kadınlar evlenmek ister – herhalde egemen olmak için! Lady Bracknell'ın dediği gibi evlilikte erkek geri plandadır. Gwendolen, yılgın babası hakkında şöyle der: "Ev bana göre erkeğe uygun bir fanustur."

Earnest'ın çarpıcı yönlerinden biri de erkeklerin manevralarının kadınlar tarafından kolayca kavranmasıdır. Erkek ne yaparsa yapsın kadını şaşırtmaz, çünkü kadın oyunu Delfi'nin bilgi dağının tepesinden denetler. Wilde'ın Cecily'yi en kadınsı nişanlı olarak seçmesi Cecily'de cinsel bazı sorunların olduğunu gösterir. Her şeyi fazlasıyla tatmış da bıkmış gibi lâkayt bir tavır sergileyen Algernon, Cecily'ye rastlayıncaya kadar çıldırtacak derecede gösteriş budalasıdır. Ancak Cecily hemen hücuma geçerek karşısındakinin selamını ona karşı bir silâh olarak kullanıp konuşmaya hâkim olur. Masum görünüşüne rağmen, sevgilide aradığı şey erdem değildir. Eğer Algernon reklâmı yapıldığı kadar "günahkâr" değilse işine yaramayacaktır. Evlilik teklifinin yapıldığı sahnede şaşırtıcı bir performans sergiler. Daha yeni tanışmış olmalarına rağmen Cecily, Algernon ile aylar önce nişanlanmış olduğunu herkese ilân eder. Günlüğe ve mektuplara not düşülmüş uzun bir flört, ayrılma ve tekrar barışma sürecini gözler önüne sererken Algernon, afallamış bir halde karşı çıkar: "Mektuplarım mı, ama hayatım ben size hiç mektup yazmadım ki." Cecily cevaplar: "Bunu bana hatırlatmanız gerekmiyor Ernest. Ben sizin ağzınızdan mektup yazmak zorunda kaldığımı çok iyi hatırlıyorum. Her zaman haftada üç hattâ bazen daha da fazla mektup yazdım." Algernon, kendi kendine harekete geçmeye fırsat bulamadan Cecily tarafından *tasarlanmıştır*. Poe'nun William Wilson'ı gibi diğer yarısıyla, Cecily'nin tasarladığı doppelgänger'iyle (ki-

şinin benzeri, beden çalan, – *ç.n.*) tanışır. Cecily, onun için önceden hazırlanmış bir dizi anının oluşturduğu bir geçmiş yaratmıştır. Shelley'nin *Witch of Atlas*'ının bir diğer taşralı zeki münzevisi olan öfkeli Hermafrodit kadar pasiftir. Algernon, yarı memnun yarı korkmuştur. Oyun yanılsamayla gerçeklik arasında baş döndürücü bir hızla gidip gelir. Perde, Rosalind'in özel hocası Orlando'yla flört ettiği ve âşığın kadın erdişinin hayal dünyasıyla örtüldüğü sahneyle gelişir. Her iki durumda da romantik birliktelik naif ve bâkire bir oyun yazarı tarafından önceden tasarlanmıştır. Wilson Knight uyarır: "Hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir kadın tarafından doğurulmamıza izin veriyoruz."[47] Algernon da erkek cahilliğiyle hakkında hiçbir şey bilmediği bir kadının nişanlısı olmaya rıza gösterir. Böylece Cecily'nin âşığını zekice yönlendirmesi Gwendolen ve Lady Bracknell'ın otoriter manevralarıyla karşılaştırıldığında erkek egemenliğini çok daha etkisizleştiren niteliktedir.

The Importance of Being Earnest'ın olağanüstü havailiği, potansiyel olarak kötücül cinsel ilişkileri komediye yönlendirmesinden kaynaklanır. Eşleşmek rüyaymışçasına kolaydır. Kitonyen tehlike ve kasvet, değişime uğrayıp parıltılı Apollonca sözcük ve davranışlara dönüşür. Ben, kadın için "gizli" tanımını kullanıyorum. Wilde'ın çift cinsiyetli şekilciliği ve görsel materyalizmi, saklı ve içsel olan her şeyi baş döndürücü bir görünürlüğe taşır. Cinsel kargaşa oyunun pürüzsüz ve nazik akışını bozmaz. Üstelik Blake'in yırtıcı "kadın iradesi"yle ilgili bir drama söz konusudur. Hem Gwendolen hem de Cecily, Ernest adında bir adamla evlenmek istemektedir: Erkekler ciddî ve samimî olmak zorundadır, kadınlar değil.* Wilde şöyle der: "Önemli konularda içtenlik değil üslup temeldir." Bir başka yerde de şunu ekler: "İnsanların samimiyetsizlik olarak tanımladıkları şey yalnızca kişiliklerimizi çoğaltmamızı sağlayacak bir yöntemdir."[48] Âşıklarını ciddî ya da samimi olmaya zorlayan kadınlar psikodramatik olarak onları sınırlarlar. Başka bir deyişle, erkekleri evlilik öncesi ritüel kısıtlamalara maruz bırakırlar. Öte yandan, kadınlar ise doğru ya da mantıklı olana neşeli bir kayıtsızlık sergileyerek birbirlerinin alanını sabote edip ters yüz ettikleri çay masası sahnesinde olduğu gibi kendi samimiyetsizliklerini açığa vurmaktan çekinmezler.

Erkekler niçin "Ernest" adıyla yeniden adlandırılmaya böyle heveslidir? Nedeni, kimliklerinden sıyrılıp kadının arzularında yeniden doğacak Romantik bir geri çekilmeyi benimsemeleridir. Kadınlar hayranlıkla karı-

---

* *earnest*, cömertlik, samimiyet, ciddilik, açık yüreklilik, güvenilirlik ve başka sayısız olumlu anlamın ifadesi. Yüksek sınıfın kocaları için eğitilmiş makbul "hanımları" ise bütün olumlu özellikleri –elbette bu olumlu özellikler, soylu erkek davranışında verilidir –taşıyacak (*Ernest adında*) bir koca beklemektedirler. –*y.n.*

şık bir şaşırmışlık sergilerler: "Benim uğruma bu korkunç şeyi yapmaya mı hazırlanıyorsun?" "Beni memnun etmek için bu ürkütücü deneyimi yaşamaya razı mısın?" Vaftiz gibi tehlikesiz, edilgen bir olay asap bozucu bir *rite de passage*'a (geçiş âyini; *-ç.n.*) dönüşür. Oyun, edebî örneklerin parodisini yapar. Örneğin Jack, arketip kahraman gibi garip bir doğumla – bir tren istasyonunda – dünyaya gelmiştir. *The Rape of the Lock*'ta olduğu gibi komedi, destansı kargaşa ölçeğinin küçültülmesinden doğar. Düşmanlıkların zirveye çıktığı bir sırada Gwendolen ihtişamlı bir biçimde Cecily'ye şöyle der: "Çayımı şeker parçalarıyla doldurdunuz; üstelik sizden özellikle tereyağı ve ekmek istememe rağmen bana kek verdiniz." Bu cümle (Joan Greenwood tarafından kederli, mükemmel bir ses tonuyla okunmuştur) "Tanrıyı ve ülkeyi ahlâksız, iğrenç eylemlerinizle kirletiyorsunuz!" gibi şiirsel bir drāmadaki patlamaları taklît etmektedir. Ancak psikolojik bağlamda Gwendolen ve Cecily'nin erkeklerin vaftiz edilme arzusundan tattıkları haz, "Benim için *çocukluğa dönmeye* razı mısınız?"a dönüşür. Kadınlar, âşıklarının kimliklerini ve cankurtaran simitlerini parçalayan Prokteus benzeri dil uzmanlarıdır. Bu nedenle, oyunda cinsiyetler arasındaki uzlaşma göründüğünden çok daha zordur. Bunun gerçekleşebilmesi için erkeğin "kendini kurban etmesi" (Gwendolen deyişiyle) kadının baskısı, henüz yeni ortaya çıkmış anne zorbalığıyla kışkırtılmıştır. *Earnest*'ın en büyük başarısı, cinsel kaygının olağanüstü bir biçimde yönlendirilip emilmesi sayesinde bu duygusal kararsızlıklardan hiçbirinin izleyici tarafından hissedilmemesidir. Ancak finaldeki coşkumuz kısmen gelişmesine izin verilmeyen mevcut bir sürü tehlikeyi bilinçaltından algılamamızdan kaynaklanır. Wilde'ın çift cinsiyetli zekâsı dört ana karakteri, fizyolojiden sakınıp onu aşan buz gibi soğuk görgü erdişilerine dönüştürerek dişi kitonyen iktidarı kontrol altına alır.

The Importance of Being Earnest, Wilde'ın daha önceki eserleri *Dorian Gray* ve *Salomé*'nin âyinsel bir arındırılmasıdır. Her biri cinsel kimliklerin Romantik evliliği olan iki önemli ilişkinin yol açtığı kaygıyı giderir. İlk evlilik bir erkekle eş-çifti arasındadır. *Dorian Gray*'de muzaffer portre-çift insan modelini öldürerek yeniden ebedî güzelliğe kavuşur. *Earnest*'ta John Worthing kendisi için çift bir kimlik yaratır: Taşrada Jack şehirde ise sahte Ernest'tir. Arkadaşı Algernon, Ernest Worthing kimliğiyle kır evini işgal etmek için bu sahte benliğe bürünür. O sırada siyahlar giyinmiş Jack kardeşi Ernest'in ölüm haberini vermek için gelir. Jack, ölü olmak bir yana var olmayan Ernest'in yemek odasında oturduğunu öğrendiğinde şoke olur. *Dorian Gray*'de olduğu gibi çifti sahibinin denetiminden kaçıp istenmeyen bir şekilde hayata kavuşmuştur. *Earnest* bir komedi olduğundan, çifti Wilde'ın romanında sahip olduğu daemonik egemenliğini burada gösteremez. Jack, gücenip öfkelense de korkmaz. Bu, Wil-

de'ın kendisinden önceki edebiyatçıları etkisizleştirmek için Apollonca çift cinsiyetliyi kullandığı anlardan birisidir. Burada Romantik bir tema olan çift kavramından istikrarsız sihri çekip çıkarır. *Earnest*, Romantisizm'in başlıca motifi olarak tanımladığım çiftlerin birleşmesiyle sona erer. Jack oyunun son anlarında şaşkın bir halde nihayet Ernest adıyla anılmaya başlar. Böylece ikinci benliğiyle birleşir. Daha sonra Algernon uzun zamandır kayıp olan erkek kardeşi olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle, sahte erkek kardeş olarak ileri sürülen kişi gerçek erkek kardeşe *dönüşür*. *Dorian Gray*'in son sayfasındaki çiftlerin birleşmesi cüzamsı bir bulaşma ve ölüm anlamındadır. Ancak *Earnest* kardeşçe bir uzlaşma ve neşeyle biter. Wilde yazın türlerini, klasik ve Rönesans geleneği olan kayıp ikiz temasına dayanan komediye çevirerek gölge ikinci benliğin meşum Romantik temasındaki olumsuzluğu giderir.

Earnest'ın arındırdığı ikinci ilişki, erkekle kitonyen kadın arasındadır. Bu, Fransız Dekadan femme fatale geleneğini özetleyen *Salomé*'nin (1893) konusudur. Wilde bunu yazarken Dekadansın prestij dili olan Fransızcayı kullanmıştır. Kitabın Lord Alfred Douglas tarafından yapılmış düzgün olmayan bir çevirisi vardır. Elli yıl sonra bir başka yabancılaşmış İrlandalı da en iyi oyunu *Godot'yu Beklerken*'i yazarken Fransızca kullanacaktır. *Salomé*, Wilde'ın kitonyen kadını içeren tek eseridir. Fransız dili, yazarın eşcinsel estetle femme fatale arasında aşılamaz bir hendek ya da Manş Denizi oluşturan dilsel bir mesafe koyma aracıdır. Wilde'ın idealine göre kitonyen tam anlamıyla yabancı bir dünyadır. Ana dilinin Apollonca saflığını korumak için de *Salomé*'yi Fransızca yazmıştır. Bu nedenle eserin âşığı tarafından çevirisi de metnin daha olgun bir yapıya kavuşturulup kadın tehlikesinden arındırılması çabasıdır.

İngiliz düzyazı geleneği Woolf'un *Dalgalar*'ının üzücü başarısızlığının ortaya koyduğu gibi sihirli bir üsluba sahip olamadığından *Salomé* Fransızcada daha iyi okunur. Salomé kutsal ruhanî tekrarlar ve yapmacık Dekadansçı abartılarla doludur. Örneğin, Salomé ve Jokanaan (Vaftizci Yahya) gerilimli bir konuşmaya dalmışken *Salomé*'ye çılgınca tutulan genç Asurlu birdenbire kendisini öldürüp aralarına düşer. Ancak ikisi de bu aniden ortaya çıkan tuhaf olayla zerre kadar ilgilenmez; sanki yere düşen ölü bir beden değil de çamaşır torbasıdır. *Salomé*, Richard Strauss tarafından operaya dönüştürülmüştür (1905). Gwendolen'ın çift cinsiyetli dilinin hiyerarşik bir kendi kendini tecrit kadar etkili bir iletişim aracı olmadığını söylemiştim. Benzer şekilde *Salomé*'deki konuşma da kendiliğinden yönünü belirleyen ve kendi kendini hipnotize eden niteliktedir. Karakterler, her biri benim android kategorimdeki erdişilerden olan dış dünyadan soyutlanmış uyurgezerlerdir. Haşin göz-teması, kaçamak bakış evrelerinin yanı sıra sözcükler görmeye tâbi olmuştur. Wilde Gautier'nin

başlattığı görsel deneyimin Dekadansçı erotizmini takıntılı bir uç noktaya taşır. Salomé ısrarcı bakışlarını John'a dikmişken kendisi de Herod ve Asurlu genç tarafından gözetlenir. Seks, statik, steril bir trans halinde havada asılı durur. Salomé, Yahya'ya saldırgan Medusa-gözüyle bakıp onu ölümün nihaî edilgenliğine sürükleyen Geç Romantik bir vampirdir. Wilde saygın hanımefendilerin fahişelere özgü bir davranış sayılan gözü fazla "serbest" bırakmaktan kaçındıkları – günümüzde, modern-öncesi zamanlarla ilgili düzeysiz filmlerin gözden kaçırdığı bir ahlâkî davranış kuralı – bir dönemde yazmıştı.

Huysmans, Salomé'yi her şeyi düşünen ancak hiçbir şey yapmayan "bâkire ve dönek bir kadın" olarak ortaya koyar. Ortega y Gasset şöyle der: "Salomé erkeğe özgü bir biçimde fanteziler kurar."[49] Cecily Cardew'ün Wilde'ın kendi fantezisi olan Salomé'nin gözden geçirilmiş şekli olduğuna inanıyorum. Klytemnestra'nın Agamemnon'un etrafında ağını örmesi gibi, Salomé ve Cecily de bir erkeğin etrafında hayallerini oluştururlar. *Dorian Gray*'de olduğu gibi *Salomé*'de de bir adamın portresiyle imtihanı söz konusudur: Yahya'nın kafası tam anlamıyla hayatın dışındadır. *Salomé* Dekadansçı bir sanat eseri yaratır: Kesilen kafa kadın iradesinin şekillendirdiği erkeğin yazgısıdır. Wilde bu sahneyi inanılmaz bir biçimde planlar: "Cellâdın kolu olan kocaman kara bir kol, gümüş bir tepsiye koyduğu Jokanaan'ın kafasını kuyudan havaya kaldırır."[50] Bu grotesk dikilme – sadece Dekadansçı bir eserde görülebilecek bir dikilme – Baudelaire'in, çarmıha gerilmiş şairinin asıldığı doğanın kara ağacından esinlenilmiş olabilir. Salomé, mezardaki Hamlet gibi kesik başı alıp öper ve kendi kendine konuşur. Rachilde'in Raoule'u gibi ölüyle sevişir. Dorian Gray gibi kendi portresini öper; bu ayrıntı, erkek ve kadının Medusyen ayna-imgeleri andırdıkları Beardsley'in *The Climax*'ında yakalanmıştır. (*Resim 47*). *The Dancer's Reward*'da, Beardsley kara kol üzerindeki kafa ve tepsiyi kaideye yerleştirilmiş uğursuz bir heykele dönüştürür. Ancak ne yazık ki, yalvacın uzun saçlarını okşayan Salomé'si rostoyu pişirmeden önce sıkıca bağlayan aşçıyı andırmaktadır.

Oyunun sonunda femme fatale, saray muhafızının kalkanı altında ezilerek görünüşte yenilgiye uğrar. Bu tuhaf idam yöntemini Salomé'nin algısal kontrolünü yitirmesinin sembolü şeklinde yorumluyorum. Salomé maddî dünyanın sayısız eşyası altına gömülür. Wide'ın sahneyi kendisinden uyarlamış olduğunu sandığım Gautier'nin boğulan Kleopatra'sının da gizli korkusu buydu. Ancak vampirin binlerce yaşamı vardır ve öyle kolaycana üstesinden gelinemez. *Earnest*'ta Wilde tekrar dener ve bu kez başarır. *Salomé* gibi *Earnest* da kadın tahakkümü temasını ele alır. Kötülüğe karşı koruyucu bir yapı olarak *Salomé*'de ortaya çıkan ancak çözümlenmeyen cinsel kaygıyı emer. *Earnest* kadını şeffaf nezaket erdişisine dö-



47. Aubrey Beardsley, *The Climax* (Şahika) *Salomé*'den, 1894.

nüştürerek kitonyen kusurundan arındırır. Şimdi artık kadının göz temasının vampir komutası, cinsel saplantı ya da köleleştirme aracı değil şık olanın izlenmesidir. Wilde'ın kadın kutsal varlıkları, nesnelerin çerçevesiz karanlık rahim-dünyasını değil Apollonca gün ışığının salonunu yönetir.

Frye, mitolojik olarak komedinin "doğanın güçlerinin yeniden doğuşu ve yenilenmesine"[51] doğru hareket ettiğini söyler. *The Importance of Being Earnest* önemli edebiyat eserleri arasında en az doğal olan komedidir. Nitekim, başlıca esin kaynağı doğaya olan Dekadan düşmanlıktır. Drama Dionysosçu bir sesken, Apollonik eserlerin özelliği sessizlik ve görsel açıklıktır. *Earnest* Apollonca formalitesi ve sınırsız diliyle dramanın Dionysosçu köklerini kesip bir sanat nesnesi kadar soğuk Apollonca bir tiyatro yaratma çabasıdır. Oyun, doğaya karşı girişilen Geç Romantik seferberlikteki son çatışmadır. *The Decay of Lying*'te Wilde şöyle der: "Doğa neye yarar? Doğa bize hayat veren ana değildir. O bizim yarattığımız bir şeydir. Bizim beynimiz sayesinde bir ân önce hayata dönme telâşındadır." Wilde'ın doğası erkek tanrıdan doğan Aeskhilos'un Athena'sı gibidir. Baudelaire'in tonunu benimseyen Wilde, "Sanat ruhumuzun isyanı, Doğa'ya asıl yerini öğretmeyi amaçlayan nazik tavrımızdır"[52] der. Ancak Baudelaire'in tüm vahşiliği ve barbarlığıyla hâlâ kitonyendir. Wilde, doğayı kitonyenlikten arındırmaya çalışırken, daha sonra acı çekeceği önemli bir hatâ işleyerek onu önemsizleştirir.

Sade sayesinde Baudelaire, nihaî olarak Rousseau'ya karşı yazmaktadır. Victoria dönemi kültürüyle vuruşan Wilde ise nihaî olarak Rousseau'nun öğrencisi Wordsworth'a karşı yazar. Benim kuramım şu: Wordsworth'ü yenmenin tek yolu Coleridge'tir. Coleridge'in doğayla ilgili daemonik görüşünü benimsemesi mümkün olmayan Apollonca Wilde, Wordsworth'ün karşısında kaybeder ve hayret verici şekilde ona geri döner. Wilde kariyerinin sonunda, tıpkı Dorian Gray'in Lord Henry Wotton'a dönüşmesi gibi kendisi de Wordsworth olur. Wilde'ın anti-Wordsworthiyen yargılarından biri: "Hayata karşı ilk ödev, olabildiğince yapay olmaktır." Wordsworth'ün hayalle doğa arasındaki benzetmesini reddeder: "Sanatın tek işlevi, zarif ve temiz duyguları" uyandırmaktır. *The Decay of Lying*'teki sözcüsü çayırlara uzanmayı reddedip şöyle der: "Ama Doğa öyle konforsuz ki. Otlar sert, ıslak ve karman çorman, üstelik çirkin kara böceklerle dolu."[53] İnsanın doğada rahat olduğunu reddeden bu yanı, Baudelaire'in bu tema üzerine önemli bir eseri olan ve misafir sevmeyen doğanın kurtçuklarla kaynaşmasını anlatan "Bir Leş"i akla gelmediği sürece son derece hoştur. Wilde, hayal gücünün özgürlüğü için savaşıyor gibidir ancak doğayla ilgili küstah sözleri doğanın gücünü küçümsemektedir. Sanırım o dönemde kendisi çok fazla şık partilere gidiyordu; bu alışkanlığı da ciddî bir yazı ortaya koymasına en büyük engeldi. Fellini'nin *La*

Dolce Vita'sı (1959) yorgun bir grup parti davetlisinin gün ağarırken rüzgârlı bir kumsalda dağılması sahnesiyle sona erer. Orada kıyıda tecrit edilmiş bir halde ilkel doğanın canavarsılığıyla, içlerinde bastırdıkları ve bu yüzden kendisine dönüştükleri görüntüyle karşılaşırlar.

Kendi terimleriyle bakıldığında Wilde'ın Wordsworth'le ilgili hınzır hicvi hoşa gidebilir. Wilde, elbette yüceye karşı kayıtsızdır: Niagara Şelalesi "sadece yanlış yönde akan ve sonra da lüzûmsuz kayaların üzerinden dökülen devasa miktarda lüzûmsuz su"dan ibarettir. Taşan Mississippi hakkında da şu yorumda bulunur: "Terbiyeli bir nehir böyle davranmamalı". Bu yaklaşımı Apollonca ilkeleri çağrıştırmaktadır: Doğanın hem biçimi yoktur hem de kötü biçimlidir. Benim lisedeyken çok beğendiğim nükteli sözlerden biri şuydu: "Daha civcivler yumurtadan çıkmadan eldeki tavukları saymak daha mantıklı: Çünkü tavuklar öyle salak salak koşuştururlar ki onları doğru düzgün saymak neredeyse imkânsızdır."[54] Wilde'ın çılgın tavukları, "Neşeli bir dans sırasında kafaları çarpışan" Wordsworth'ün nergisleridir. Doğanın yaşam enerjisi ahmakça bir kargaşaya dönüşmüştür. Sayılamayan tavuklar, tekgözlüğüyle züppece seyreden Apollonca bir izleyici tarafından küçümser bir tavırla incelenen Mainadik (Mainad) bir sürüdür. Bu tavuklar damızlık kadın mıdır? Wilde'a göre doğa, sere serpe uzanmış akılsız bir proleterdir.

Earnest, Wordsworth'e sataşmalarla doludur. Lady Bracknell, "Umarım şehirde bir eviniz vardır. Gwendolen gibi basit ve bozulmamış yapıya sahip bir kızın taşrada yaşaması beklenemez." der. Bahçeye göz atan Gwendolen, cevap verir: "Köyde çiçek olduğunu bilmiyordum." Wilde için şehir bir değer merkezidir. Bir konuşmada şunları söyler: "Şehir hayatı insanın içindeki tüm uygar unsurları besleyip mükemmelleştiriyor." Ve: "Bir beyefendi asla pencereden dışarıya bakmaz."[55] Wilde, yapımcısının baskısı yüzünden alelacele *Earnest*'ı üç bölüme ayırır, mekânla ilgili pişman olacağı değişiklikler yapar. Örneğin, çay masası sahnesi aslında bahçede değil misafir odasındaydı. Misafir odasının asıl yeri ise görgü erdişilinin on sekizinci yüzyıl salonudur. Sonradan yapılan düzeltmeler, İngiliz dramasındaki en alaycı sahne yönetimlerinden birini de bozmuştur. Oyunda cinsiyetler arasındaki savaş, özünde kadınların firarıyla başlar: "Hakaret dolu bakışlarla bahçeye çekildiler."[56] Bu parlak satır, Wilde'ın doğacılık karşıtı tavrını genişletip o ânki hedefi Wordsworth'ü Spenser, Donne ve Marvell'ın bâkireleri ve bahçelerine geri götürerek İngiliz şiirinin genel bağlamında ele alır. Spenser'ın iki zarif kızkardeş-perisi çatık kaşlarıyla birdenbire çok daha az pastoral bir ortama düşerler. Oyunun sahne yönetiminde şu sözler okunur: "Hakaret dolu bakışlarla eve çekildiler." – bu cümlede önemli bir referans kaybı ortaya çıkmaktadır.

Neoklasisizme karşı Yüksek Romantik isyan Geç Romantik Wilde'da da tam bir çember çizerek başladığı noktaya geri döner. Neoklasikler gibi Wilde da ham doğaya karşı toplumu, demokrasiye karşı aristokrasiyi, basitliğe karşı işlenmişliği, duygusallığa karşı keyfinin istediğini yapmayı, Dionysosçu sınırsızlığa karşı Apollonca sınırlamayı ulular. Wilde, doğanın peşinden gidilmesinin insanı yumuşak ve iyiliksever yaptığı yönündeki Rousseau'nun ve Wordsworth'ün inancını teyit eder: Yüksek Romantik doğanın yolundan sapan Wilde zalimleşir. Victoria çağının talihsizliklere karşı duygusal merakını aşağılar ve Dickens'ı sulu gözlü bir duygusal olarak görür: "Küçük Nell'in ölümünü gülmeden okuyabilmek için insanın yüreği taştan olmalı." Sade ve Freud gibi Wilde da başkalarına acımayı gizli bir egoizm olarak görür. Lord Henry şöyle der: "Istırap dışında her şeyle duygudaşlık edebilirim," ve "İnsancıl olanlar her tür insanlık anlayışını kaybediyorlar. Bu onların ayırt edici özelliği." Wilde'ın başlıca ilkesi ahlâkın ötesinde kimliğin estetik mükemmelliğidir. Lord Henry, Dorian'a şöyle der: "İyi olmak insanın kendisiyle uyumlu olması demektir. Uyumsuzluk ise kişiyi başkalarıyla uyumlu olmaya zorlar. "Duruşması sırasında Wilde şöyle demişti: "Sanırım insanın kendini gerçekleştirmesi hayattaki başlıca amacı olmalı." Bu sözleri Lord Henry'yi çağrıştırır: "Hayatın anlamı kendini geliştirmektir. Kişinin doğasında olanı tam olarak gerçekleştirmesi – işte her birimiz bunun için buradayız."[57] Bu Helen hayranı Wilde'ın pagan sesidir. Kişinin tam anlamıyla kendini gerçekleştirmesi: Neron'un. Hun Kağanı Attila'nın, Hitler'in aradığı da bu değil miydi? Geç Romantisizm'in aşırılık merakı rahatsız edici bir halde avangard olarak kalır.

Wilde, "Çokluk" ve duygudaşlığın tarzı olarak tanımladığım Dionysosculuğa karşı Apollonca muhalefeti yüzünden başkalarına yakınlık duymaya ya da kolektif duygulanıma kadir değildir. Düşüşüyle Apollonca sistemi altüst olup yıkıldı. Her şey, kendi kendini aldatan görüneni göründüğü gibi kabul etme tavrını benimsemesiyle başladı. *Earnest*'taki göz kamaştırıcı varlıklar zinciri hayalî bir yapıdır, hukuk, finans ve aristokrasinin mevcut toplumsal dünyasıyla ilgisi yoktur. Wilde bunun bilincindeydi. Ancak Dorian Gray'i Lord Alfred Douglas olarak var eden olağanüstü sanatsal başarısı onu zehirlediğinden kurumsal iktidarı kendi bencil amaçları için kullanmaya çalıştı. Marki Queensberry'ye öfkelenen Wilde kurgusal olanla gerçeklik arasındaki çizgiyi atlayıp gerçeklik tarafına geçti ve buradan da hiç ayrılmadı.

Hayatımdaki en had bilmez, bağışlanmaz ve her zaman ayıplanmayı hak eden davranışım, yardım ve koruma için Topluma başvurmaya zorlanmama izin verişimdi... Tabii ki bir kez Toplum'un güçlerini harekete geçirdiğimde Top-

lum da bana dönüp şöyle dedi: "Bunca zaman benim kurallarıma meydan okuyarak yaşadın ve şimdi de korunmak için bu kurallara başvurmak mı istiyorsun? Bu kurallar var gücüyle sana uygulanacak. Başvurduğun şeylere itaat etmek zorunda kalacaksın." Sonuç, zindandayım.[58]

Apollonca Geç Romantiğin yalvardığı kibirli şeytan, bizzat toplumdur; şişesinden bir kez çıkan bu cin bir daha eski yerine dönmeyecektir.

Suçlamalar ve hapis cezaları altında ezilen Wilde'ın ilkeleri devrim geçirir. *De Profundis* sanat tarihinin en olağanüstü taraf değiştirmelerden birini içerir. Acımasız incelmiş, şimdi de acı çekmeyi en kutsal insanî deneyim olarak görmektedir:

Haz için yaşardım. Istırap ve kederin her çeşidinden kaçındım. Her ikisinden de nefret ettim. Bunları olabildiğince görmemezlikten geldim, yani bir tür kusur olarak değerlendirdim. Bunlar benim yaşam anlayışımın bir parçası değildi. Felsefemde yerleri yoktu.

Annesi her zaman "geceyarısı" ağlamaları hakkında Goethe'nin satırlarını hatırlatırdı: "Bu satırlarda saklı olan gerçeği kabul etmeyi ve benimsemeyi kesinlikle reddettim. Bunu hiç anlayamamıştım." Ancak bir yıl hapishanede ağlamak fikrini değiştirmişti:

Rahipler ve cümleleri bilgece kullanmayan diğer insanlar bazen acıdan bir gizemmiş gibi söz ederler. Aslında bir aydınlanma. Kişi daha önce farkına varmadığı bir şeyi keşfediyor. Tarihe bütünüyle farklı bir açıdan yaklaşıyor. Şimdi artık, kederin insanın erişebileceği en yüksek duygu olarak her türlü büyük Sanat'ın tipi ve sınaması olduğunu görüyorum.[59]

Sanatta entari giymiş ve saç filesi takmış şekilde içinde tasvir edilen Dionysus'un doğa tapıncının merkezinde anaç kadın vardı. Duygu olgusuna ilgisizliği *De Profundis*'te açıkça görülen reşit erkek ise Apollonca Olimpos tanrılarının örnek modeliydi: Wilde, Apollon'un ve "çelik zırhı" andıran acımasız gözlü Athena'nın zalimliğinden söz eder. [60]

Güzelliğin ahlâksız müridi, hapiste, reşit Dorian Gray'de zirveye çıkan Apollonca zalimliğinden vazgeçip kendi etkili annesini temsil eden olgun heteroseksüel kadının alanı olan Dionysosçu empatiye yönelir. Kadın hem doğurganlığı hem de duygusallığıyla içselliktir. *De Profundis* ("derinden") Apollonca gün ışığında değil geceyarısı gözyaşları içinde yazılır. *Earnest*'ın savaştığı, görünmezliği besleyen kasvetli, sıvı kadın dünyasına inebilir. *The Decay of Lying* doğanın üstünlüğünü inkâr eder: "Doğa bize hayat veren ana değil." Oysa *De Profundis* şöyle der: "Toprak hepimizin anası." İronilerin en acısı Apollonca Wilde'ı anaç doğanın

kollarına atmıştır. *De Profundis*'in sonundaki sözleri Swinburne'ün okyanus–anayı öven şiirini çağrıştırır: "Fikrimce en az Toprak kadar anaç olan Deniz gibi basit ve ilkel şeyleri özlüyorum. Bana öyle geliyor ki hepimiz çok fazla doğaya bakıyoruz ama onunla çok az yaşıyoruz... Temel güçlerin arıtıcı olduğundan eminim ve bu nedenle onlara dönüp onların varlığında yaşamak istiyorum."[61] Wilde'ın Dekadan biyografisi Huysmans'ın kehânetini doğruladı: Doğa anaya karşı savaşa kalkışan kişi, onur kırıcı bir yenilgiye uğrayacağından, iyileşmek ve zehirden arınmak için yine ona teslim olmak zorundadır.

Swinburne'ün şiiri gibi *De Profundis* de, erkek toplumunun kuruluşundan ve hattâ nesnelerin doğuşundan önceki tarih öncesi anaerkilliğe dönüşün yolunu çizer. Eser, İsa'dan zihni dağıtacak kadar çok söz ettiği için okurlar buradaki ilkelleştirici dürtüyü gözden kaçırmaktadırlar. Hıristiyan göndermeler Coleridge'in gizemli şiirlerindeki anlamlarından daha fazlasını içermezler: İsa, erkek kahramanlığının varabileceği son noktadır, edilgin kamusal mazlumdur. Wilde, "Masum İnsan'ın annesinin ve sevdiği öğrencisinin gözleri önünde çarmıha gerilmesini" tasvir eder.[62] Burada anlatılmak istenen şey, Wilde'ın suçlanarak çarmıha gerilmesi ve de haçın dibinde Bayan Wilde ile Douglas'ın kederli düetidir. İsa hakkındaki uzun söylev, acıklı ve kendi kendine günahları affetme çabasıdır. Ancak *The Ancient Mariner*'da olduğu gibi kendine acıma, Romantik erkek kahramanın hipnotize eden nakaratı ve *modus operandi*'sidir.

Wilde'ın kederin "en yüce duygu" ve "Her türlü Büyük Sanat'ın tipi ve sınaması" olduğu şeklindeki bu yeni düşüncesi Helenistik duyumsallığı Victoria döneminin dokunaklılık merakıyla birleştirir. Nüktelerinin kinizmine rağmen duygusallığa hep açıktı. Bizzat kendisi bu ikisi arasında bir bağ görüyordu: "Hatırınızda tutun ki duygusal insan, özünde her zaman kiniktir. Aslına bakılırsa, duygusallık yalnızca kinizmin tatil günüdür." Wilde'ın zaafı *Dorian Gray*'in tüyler ürpertici Sibyl Vane bölümünde ve şanssız kadınları melodramatik bir yaklaşımla ele alan oyunlarında rahatsız edecek kadar aşikârdır. *De Profundis*'te kariyerini gözden geçirirken tiyatro ve şiirdeki başarılarını fazlasıyla abartır: "Elimin değdiği her şeyi, yeni bir güzellik tarzında güzel kıldım."[63] Ancak özellikle de "güzel" olmaya çalıştığı zamanlar en çok duygusallaştığı anlardır. Ancak şair yönünü büyük bir şovla ortaya koymaya çalıştıysa da, ölümünden sonra vasat şiirlerinden hiçbiri gündeme gelmedi. Denemelerindeki "şiirsel" bölümler Baudelaire'deki benzer bölümlerle karşılaştırıldığında zayıf ve zevksiz kalır. *Dorian Gray*'ide sergilenen paha biçilmez sanat nesneleri kataloğu hem Huysmans'tan alınmıştır hem de Robert Baldick'in olağanüstü *A Rebours* çevirisindeki kadar zarif bir İngilizceyle yazılmamıştır. Gautier'nin aksine Wilde'ın süslü ya da lirik tas-

vir konusunda behresi yoktur. Güzel görünme çabaları da çocukça ya da daha doğrusu *kızcadır*.

Her ne kadar Wordsworth'un en acımasız hasmı Wilde olsa da, her ikisi de potansiyel olarak benzer yaratıcı psikolojilere sahipti. Hem Wilde hem de Wordswortht'taki imgeleme yönelik başlıca tehdit, acındırma mefhumlarındaki denetlenmeyen dişi unsurdan kaynaklanmıştır. Wilde'ın yazılarında her yerde güçlü olanla iç içe geçmiş zayıf noktası, Wordsworth'ta olduğu gibi kendini *mater dolorosa*'yla özdeşleştirme karmaşıklığından doğan kadın kimliğin ortaya çıkışının ürünüdür. Wilde'ın düşüşüne bu da katkıda bulunmuş olabilir. Onur kırıcı yargılanması sırasında, ikinci ve üçüncü duruşmalar arasındaki sürede, aleyhine çıkacağı artık belli olmuş olan hükümden kaçmak için ülkeyi terk etme imkânı vardı. Ellmann'ın dediği gibi, "Kendisini çarmıha gersin diye çağını kışkırttı ve tabiî çağı da böyle bir kışkırtmayla karşılaşan her çağın yaptığı gibi, güle oynaya bu kışkırtmaya kapıldı."[64] Ülkeyi terk etme kararsızlığı kısmen toplumun bu tür bir hareketi alçalma olarak görmesi alışkanlığıydı. Wilde ve Wordsworth'a göre insan felâketlerle hermafroditleştirilmelidir.

Wilde, kişiliğini doğa ve kültürün benliğini sınırları üzerinde katlanılmaz bir baskı oluşturacağı derecede yüksek bir gerilim düzeyine dek geliştirmişti. Hazırcevap, kibirli ve komik konuşması, parıltılı, billursu özelliğini yansıtmak için bazen "gevrek" olarak tanımlanmıştır. Dünyevî nüktedan zekânın gevrekliği, sıkılığı ve darlığından, inatçı yoğunluğu ve büzüşmesinden kaynaklanır. Bu yaratıcılık *dışlanmış olandan* fırlayabilir. Wilde'ın çift cinsiyetli nükteleri Boticelli'nin kesik kenar geleneğine aittir; bu gelenek Spenser ve Blake tarafından da aynı amaçla kullanılmıştır. Apollonca sınırlamaları, dili arketipik doğadan ayırma çabalarıdır. Estetizm doğanın dışlanmasına dayanır. Ancak doğayı basitleştirilmiş bir yaklaşımla ele alması Wilde'ı bozmuştur; Wilde'ın hayal dünyası doğanın kitonyen vahşiliğini hiçbir zaman kavrayamamıştır. Doğurgan doğanın iğrençliği Dekadansçı güzelliğin başlıca yaşamsal ilkesidir. Moreau ve Huysmans'ın muhteşem süslerle bezeli yüzeyleri, Gautier ve Baudelaire'in daha sonraki dönemlerindeki olağanüstü imgesel parıltıları bu sanatçıların doğada gördükleri hasım güç sayesinde ortaya konulabilmiştir. Doğanın şekilsizliği ve sıvılığı estetik tepkiyi canlandırarak billursu bir sertliğe sahip güçlü bir sanat yaratır. Kitonyene gözlerini kapayan Wilde, kendisini Dekadan güzelliğin ilkel kaynaklarından koparmıştır. Bu nedenle de şiirleri ve düzyazı–şiirleri zayıf ve önemsizdir.

Wilde'ın en iyi eserini eşcinselliğe döndükten sonra vermesinin nedeni, kadınların sadece kendisinde zaten var olan kadınsı duygusallığı güçlendirmekle kalmış olmasındandır. Liriğe karşı hiç yeteneği yoktu,

çünkü lirik, basit "doğal" duyumsamaya dayanır. Wilde'ın yazdıkları güzel olmak için hiyerarşik olmalıydı. Apollonca acımasızlıkla duygulanımı öldürmek zorundaydı. Kadın fiziksel ve psikolojik içsel olduğundan heteroseksüellik imgelemini engellemişti. Wilde, Gautier'nin izinden giderek şöyle der: "Estetik mizaç muğlâklıktan tiksinir. Yunanlılar sanatçı bir milletti çünkü sonsuzluk duygusunu korumuşlardı."[65] Çünkü sonsuzluk, görünmezliğin, Helenistik sanatın yöneldiği kadın bedeninin bu karanlık dünyasının yerini alarak Yunan felsefesinin içe dönük hareketiyle paralellik taşır. Wilde'ın güzelliğe eşcinsel tapınması, radikal cinsel dışsallığıyla açıkça ortaya konulan erkek bedeninin esas görüntüsünü sundu. Güzel oğlan, içsel bir dünyadan yoksunluğu yüzünden Wilde'ın imgeleminin kurtarıcısı oldu.

The Importance of Being Earnest'da, başarısız şair kendisinin bile anlayamadığı olağanüstü yeni bir şiir yaratmıştı. Wilde'ın oyunu, Spenser'ın *Faerie Queene*'i ve Shelley'nin *Epipsychidion*'unun ardından İngiliz edebiyatında Apollonca şiirin en baş döndürücü patlamasıdır. Bu patlama da şimdiye kadar araştırdıklarım arasında en tuhafı olan hermafrodit bir dönüşüm sayesinde gerçekleşmiştir. Görülebilir sınırları belirleyişiyle arzulanabilir erkek bedeni Wilde için olumlu etki yaptı. Normalde çift cinsiyetlilik kadınsılıkla eş anlamlıdır. Ancak çift cinsiyetlilik Wilde'a, *The Importance of Being Earnest*'ın dilinde, davranışlarında ve aristokratik toplumsal düzeninde, kısacası her yerinde gözlemlediğim Apollonca sınırlandırmacılığın ["şahsiyetin" kendini korumak için gereken" önlemi alması, *–y.n.*] saldırgan gücünü kazandırarak onu *daha da erkeksi* kıldı. Çift cinsiyetlilik, Wilde'a, duygusal bir lirik yazar olarak en çok eksikliğini çektiği şey olan kavramsal biçim disiplinini verdi. Kendi ettiğinden bularak görünür dünyaya ahlâk dışı Yunan tapınışını terk edeceği mezar benzeri bir hapisliğe mecbur bırakıldığında, empatik *De Profundis*'e sel gibi dolarak ve beraberinde kadını da getirerek, duygusallığı geri döndü.

22
Amerikan Dekadanlar
Poe, Hawthorne, Melville

Amerika'da, İngiliz Romantisizmi güçten düşmüş bir Püritenlikle kaynaşır. Amerikan Romantisizmi aslında Dekadan Geç Romantizmdir, bir cinsel sapkınlık, kapatılma ve parçalara ayrılma ya da çürüme üslûbu. Coleridge'in vârisi Poe, Wordsworthsu doğayı bir çıkmaz sokak olarak gösterir. Gotik mezarları, Amerikan sınırını kapatır ve ilerleme fikrini ilga eder. Poe, Romantisizmi Maniyerist geç dönemine taşır. 1830'lardan itibaren Amerikan ve Fransız Romantisizmleri paralel yollar üzerinde gelişir. Byron üzerinden Delacroix, Balzac ve Gautier'e ulaşan Fransız Dekadansının, Coleridge ile ivme kazandıktan sonra, Poe ve Baudelaire'de etkisini sürdürdüğünü görmüştük. Bu bölümde eleştirmenlerin büyük Amerikan yazarların eserlerinde görmezden geldiği ya da önemsemediği cinsel belirsizlikler ve saplantılar üzerinde duracağız. Dekadan Geç Romantisizm, Amerika'nın Apollonca Aydınlanma Çağı'ın mirası olan iyimser, aşırı idealizasyonlarına içerden gelen ilk eleştiriydi.

Klasik Amerikan edebiyatı bir cinsellik meselesinden musdariptir. Cinsiyete has davranıştan kaçınılır ya da Leslie Fiedler'ın "erkeklerin kutsal evliliği" olarak tarif ettiği konuda rahatlık sağlamak için kadın dışarıda bırakılır.[1] Amerika'nın bağnaz Protestanlıktaki kökleri, cumhuriyetçi Roma'da olduğu gibi personaların çembere alınmasını yarattı. Birlikçi ve keskince sınırlanmış Püriten şahsiyet, heteroseksüel bir erkeğe has ölçüdeki eylemlerin "namusu" tarafından biçimlendirilmişti. Hawthorne, virane bir konaktaki dekadan kalıntıları ve daim bir lâneti anlattığı *The House of Seven Gables*'da yitip gitmekte olan ataerkil iradeyi gösterir.

Amerika'nın cinsellik sorunu, Protestan kozmolojisinden analık ilkesinin sürülmesiyle başladı. Ortaçağın Meryemana tapıncı, hâla da olduğu gibi, ilk Hıristiyanlığa sâdık Protestanlığın haklı olarak karşı çıktığı bir pagan kalıntısıydı. Fakat öncü Amerikan değerleri arasında analığın yokluğu doğayla çok yakın bir ilişki içinde yaşayan halkın hayal gücünü sınırlamıştır. Geleceğe âşık bir toplum anneyi süpürüp atar, çünkü o geçmiştir, geride kalmaktır. Byroncılık'tan bahsederken Amerika'nın, *öteye* ve *karşıya* doğru bir hareketin, geçip gitmelerin, geçiciliğin ülkesi olduğunu belirtmiştim. Amerika, kendini Aydınlanmacı üretiş sürecinde kısmen Kızıl-

derililerin ve siyahların doldurduğu sembolik bir boşluk bırakarak arkaiği reddetti. Cinsel arketipin neo-pagan tapıncı olan İngiliz Romantisizmi, Amerikan edebiyatını daemonikleştiren ikinci bir devrim olarak ortaya çıktı. Amerika'yı kutsal ve esrarengiz kadınlarla tanıştıran Poe, bunu başarıyla gerçekleştiren ilk sanatçıdır. Onun en güzel hikâyeleri, Spenser'ın *Faerie Queene*'ininden esinlenmiş olan Coleridge'in *The Ancient Mariner* ve *Christabel* şiirlerinin yeni uyarlamalarıdır. Öyleyse Amerikan Dekadanlarda takip edeceğimiz, İtalyan Rönesans paganizminin mesafeli eylemi olacaktır, Emily Dickinson'ın ailesinin New England Protestanlığını kasıtlı biçimde Katolik yozlaşmaya uğratırken istismar ettiği o üslûp.

Kendisi ile anlatıcıları arasında kurduğu yoğun özdeşlik nedeniyle Poe'nun hikâyeleri, Gotik olmaktan ziyade Romantiktir. Kadınlarının pek çok adı vardır, ama daima tek bir anlatıcı, tek bir ses bulunur. Poe'nun personası ya da Yargıç Ludi, edilgin acının Romantik erkek kadın-kahramanıdır. Uzun boylu, güzel, acayip bilgili olan başlıca kadınlarının hepsi, Berenice, Ligeia ve Morella, gecenin içinden çıkıp baygınca uyuyan Christale'e gelen, Coleridge'in vampir Geraldine'inin farklı biçimleridir. Ama Poe'nun hikâyelerinde cinsel yerdeğiştirmeler yoktur, dolayısıyla da lezbiyen fanteziler bulunmaz. Coleridge, Balzac, Baudelaire ve Swinburne'ün tersine, Poe kahramanlarını kendi cinsiyetleri içinde bırakır. O, erkeğin kadının gücüne açıkça boyun eğmesini ister. Onun kadınları kara Venüs'ün çoğul yüzleri, hermafrodit tanrılardır. Fransızlar'a has önsezisiyle Huysmans, Poe'nun kadınlarını "cinsiyetsiz" olarak tanımlar: Onların "meleklerin erkek çocuklarını andıran gelişmemiş melek göğüsleri" vardır.[2]

Poe'da kendi başına ve kendi adına bir cinsellik güdüsü yoktur. Onun erotizmi, ıstırap çırpınmaları içindedir, zorba annelere kendini körükleyen bir vecd halinde teslim oluştur. *Ligeia*'daki anlatıcı, kadın kahramanın (adını Milton'daki Homeros tarzı denizkızından aldığını sanıyorum) koruması ve "sınırsız hâkimiyeti" altında bir "çocuk"tur. Shelley ve Mill gibi Poe da, Esin perisi misali kadın zihninin gölgede bıraktığı erkeği düşler. Esrarengiz bir şekilde Ligeia'nın "baba adı" yoktur, çünkü kadın eşeysiz üreyendir, erkeğin yardımına gerek duymadan gebe kalan ve gebe bırakandır.[3] Anlatıcı onunla ne zaman ve nerede karşılaştığını anımsamaz: O, çocuk belleğinin kapısındaki gölge-anadır.

Poe'nun dünyasının cinsel yasaları öylesine katıdır ki, normal kadın gibi bir kadın bu dünyada hayatta kalamaz. Anlatıcının ikinci karısı olan sarışın Lady Rowena, kadının erkek üzerindeki kusursuz hiyerarşisini yeniden kurmak üzere yok edilmelidir. Hayvanî iradenin gücüyle ölümden geri dönen kuzgun saçlı Ligeia, halefinin bedenini ele geçirmek üzere mezarından çıkar. Poe âdeta Geraldine'in Christabel'e tecavüzünü yeniden

yazmaktadır. Annenin kızını öldürmek üzere geri döndüğü *Morella* adlı öyküde bir kere daha yaptığı gibi, Coleridge'in âyinsel sahnesini heteroseksüelliğe geri döndürür. Anlatıcı sevinç ve korku çığlıkları atarken, *Ligeia* daemonik bir tezahürde, "hayata döndürme üzerine korkunç bir drama"da sona erer. "... *gece yarısının kanatlarından daha zifirî olan* kocaman, uzun ve dağınık bir saç yığınının" dehşet verici fışkırması vardır.[4] Ligeia, doğa ana ve arkaik gecedir; o, pagan kitonyen bir patlamadır. O, erkek değil yeniden diriliş ve yaşamın kendisi olduğu için, Tanrı'nın ahlâk yasasına meydan okur. Medusa saçlarının perdesi yavaşça açılırken, Ligeia'nın "buz gibi, ölü gözleri" Geraldine'in Christabel'i hipnotize ettiği gözlerdir. Sonra ne olur? Hikâye kendisini yıkar. Poe'nun anlatıcısı, kara topraktan düğüm olmuş yılan-kitlesini kusan doğanın Gorgon gözü tarafından taşa çevrilir.

Morella'dan üç yıl önce yazılmış olan *Berenice*'te (1835) beklenmedik hiyerarşik dayatma psiko-dramanın sonunda değil, başında gerçekleşir. Bir kez daha ensest: Berenice ile anlatıcı kuzendirler. Berenice, felç edici "camsı bakışıyla" kuzenini tahakküm altına alır. Kuzen-anlatıcı, "*dişlerini*" ortaya çıkarmak üzere garip bir gülümseyişle aralanmış "ince ve büzülmüş dudakları" endişeyle inceler.[5] Coleridge'in vampiri köpek dişlerini açığa çıkarmaktadır. Huysmans'ın kahramanını içine çeken dişli vajinası, Poe'da bir çeşit deniz feneridir: Onun vampir Esin perisi yol gösterir, liderlik eder ve yutar. Doğayla karşı karşıya kalan Poe, onda Wordsworth'ün iyiliksever annesini değil, Darwin'in yamyamını, Hayvanların Efendisi olan Kadını görür. Berenice kelimenin tam anlamıyla uzun dişlidir, zamandan daha yaşlıdır. Poe'nun vampir hikâyeleri, Donne'un Kutsal Soneler'i gibi dinsel edebiyata dâhil edilebilir. Onlar, şaşırtıcı ve uzlaşmaz nihaî gerçekliklerle karşı karşıya gelirler.

Berenice'in dişleri Dekadan parçalanmanın bir örneğidir. Gautier'nin mumyasının ayağı gibi bütünden kopar ve aç gözlü bir biçimde güçle büyürler. Onlar, Keats'in Apollon'unun vajinal kafatasını model almış olan, anlatıcının "beynimin karışık odacığı" olarak adlandırdığı şeyi gasp edip ırzına geçerler:

> Dişler! – dişler! – burada, orada ve her yerde, gözle görülür ve uluorta; uzun, ince ve son derece ak, üzerlerinde kıvrılan solgun dudaklarla... Dış dünyanın sayısız nesneleri hakkında hiçbir fikrim yok, ama dişler... Zihnin gözünde onlar – sadece onlar var, ve onlar biricik bireysellikleri içinde zihinsel hayatımın özü oldular. [6]

Burada, orada ve her yerde: Berenice dişlerini Coleridge'in, suda, her yeri kaplayarak bedeni ve aklı zehirleyen suyun üzerinde hızla ilerleyen kı-

zıl dudaklı, Hayatta–Ölüm Karabasanı'ndan almıştır. Poe'nun anlatıcısı, kendisini Dekadan saplantıya ve küçülmeye mahkûm eden fallik dişlerin üzerinde çarmıha gerilmiştir. Dişler onun bilincini soğururken, evren tek bir totem sembolde yoğunlaşır. Daha önce de söylemiş olduğum gibi Geç Romantik sanatçıyı bekleyen görev, Yüksek Romantisizmin bitiminde kendini dayatan olguların aşırılığını bir düzene koymaktır. Böylece anlatıcının dişler takıntısı, bir paradoks gibi "dışsal dünyanın çoğalan nesneleri"ne olan esaretten kendisini kurtarır. Geç Romantik cinsel saplantı bir metafizik strateji, duyusal denetimi sağlayan bir formüldür. Poe ve Gautier, Yüksek Romantisizmin çöküşünden ritüelleşmiş göz-nesne ilişkilerini eşzamanlı olarak geliştirir. Berenice'in dişleri, dünyayı tahammül edilebilir boyutlara indirgeyerek imgelemi kendine çeker ve güvence altına alır. Öldüğünde ya da ölü olarak göründüğünde anlatıcı onu mezara dek izler ve dişlerini sökerek onları bir fetiş gibi saklanan aziz kalıntıları ya da tılsımlı uğurlar gibi saklar. Dişler artık onun kimliğinin bekçileridir. *Berenice*'in "diş operasyonu" Kleist'taki göğüs ameliyatıdır: Bedenin bozulması ya da küçülmesi, haddinden fazla genişlemiş modern imgelemin âyinsel egzersizidir.

Hikâyenin doruğu, Berenice'in bedenine yapılan cerrahî saldırı, Balzac'ın (aynı yıl yazılmış olan) altın gözlü kızının bıçakla ırzına geçilmesindeki gibi sapkın bir cinsel edimdir. Poe'de kadına ancak ölüyse cinsel olarak yaklaşılabilir. Dekadan bir tarzda, kişi nesne haline gelir. Anlatıcı, Berenice'i sanki bir istiridye, dişleri de bir dizi inciymiş gibi toprağa eker ve biçer. Cinsel arzu, hayvanî bedenden ağzımızdaki yıllanmış diş minelerine, kireçlenmiş mineral tortulara yönelir. Anlatıcı yalnızca kendisinden uzaklaştığı bir trans durumunda eylemde bulunabilir. Bellek kaybıyla daha da uzaklaştığı kendi aşırı duygularına karşı edilgindir. Eylem mecbur edicidir. Anlatıcı muhtemelen ve haklı olarak kitonyen kuvvetiyle kendisini barbarlığa çeken Berenice'in bizzat kendisinden gelen kriminal bir zorlama altında bulunduğunda ısrar edecektir. Aşkın vardığı nokta sadizmdir. Helenistik Berenice, saçından bir bukle kesilmiş olan Mısır kraliçesidir. "Duyguları olan dişlerini" terk eden Poe'nun hermafrodit Berenice'i sembolik anlamda iğdiş edilmiştir. Yine de yaşamaya devam eder. Doğanın vampirinin mezarda oturmaya niyeti yoktur. Poe'da cinsellik ritüel bir savaştır, yüzlerce çarpışma, ama tek sonuç: Kadının zaferi.

Poe, Coleridge'i izleyerek tekrar tekrar Wordsworth'ü ziyaret eder. Coleridge tarzında yazdığı en etkileyici doğa destanı, kasırgası ve girdabıyla *Maelström'e Düşüş*'tür (1841). Erkek, biseksüel bir uğultunun, "bir taraftan feryat eden, öte taraftan kükreyen korkunç bir sesin" duyulduğu devasa bir huni olan doğanın ağzı tarafından yutulur.[7] Döne döne, kadının cehenneminin, onun ilksel kökenlerinin bulunduğu hiçliğin sıfır ya da do-

kuzuncu katına, odağına doğru düşer. Suyun içinde batarken, doğanın uçsuz bucaksız terk edilmişliğini karanlık akışkanlığın sürekli değişimiyle birleştiren enfes bir ifadeyle "sıvı abanozun geniş ıssızlığını" anlamaya çalışır. Denizcinin saçları tek bir gün içinde bembeyaz olur. Bu hikâyeyi anlatabilmek için Coleridge'in Denizcisi gibi en yüksek tepeye tırmanır. Musa gibi o da Tanrı'yı görmüştür. Ancak Musa gökyüzü tanrısıyla karşılaşmasından sonra aşağı inerken, Poe'nun kahramanı kendi Kızıldeniz'ini ikiye ayıran toprak ananın bağrından yukarıya tırmanmak zorundadır. *Maelström*, Poe'nun vampir hikâyelerinin kozmolojisine sahiptir. Ligeia, Berenice ve Morella, doğanın cinsel personalarıdır. Sade gibi Poe da, cinselliği vahşi doğanın kötücül sürekliliği içine yerleştirir.

Bir konağın bir başka sıvı abanoz, "kara ve korkunç bir dağ gölü" tarafından yutulduğu *Usher Evinin Çöküşü*'nün (1839) sonunda doğa bir kez daha konuşur: "Binlerce suyun sesi gibi uzun gümbürtülü bir haykırış sesiydi." Bu dağ gölü, "kurşun renkli... zehirli ve mistik buharı" ile üremenin ilksel bataklığıdır. Gautier'nin *Kleopatra ile Bir Gece*si ile eş zamanlı yazılmış bir hikâye olan *Usher*, "geniş bir alana nüfuz eden çürüme" atmosferini yayan gelişkin Dekadan bir kurmacadır.[8] Tarih, miskin bir estete ve onun küf tutmuş, harap konağında zorla alıkonulan Byronvari kızkardeş/eş-çiftin hikâyesine indirgenmiştir. Doğa, sürünür ve kıvranır ama zaferi gürültülü olur. Hikâye, Balzac'ın *Altın Gözlü Kız* romanındaki gibi kitonyenin ezdiği bir uygarlık manzarasıyla biter. Küçük dağ gölü, Poe'nun kış uykusuna yatmış girdabıdır. Onun durgun bataklığı, istirahata çekilmiş doğa ananın pis kokan ağzıdır. Aşırılaşan dorukta kız ve erkek kardeş, Euripides'in prensesi ile babasının şehvetten ayrılamadıkları gibi, sadistçe aşk-ölümde birleşirler. Ensest, Romantik bir geri çekiliştir. Usherlerin çatırdıyan evi, deliliğin çatlattığı Apollonca kafadır ve Dionysosca olana, ilksel cehennemî çukurun karanlık dölyatağı dünyasına teslim olur.

Saray, kıyamet: Poe, şaşırtıcı kısalıktaki şaheseri *Kızıl Ölümün Maskesi*'nde (1842) bu *Bakkhalar* benzeri kalıbı tekrarlar. Prens Prospero sonunda kendisini ezecek olan doğaya meydan okumaya ve onu kapısının dışında tutmaya çalışır – Huysmans'da yankılanan olay örgüsü. Kurgu, üst sınıftan Floransalı bir grubun Kara Ölüm'den kaçmak için taşraya sığındığı Boccaccio'nun *Decameron*'undan alınmıştır. Fakat Poe'nun Kızıl Ölüm'ü hastalık-olarak-biyolojidir, "kanın kızıllığı ve dehşetidir." Prospero bir sanat tapınağı, mavi, mor, yeşil, turuncu, beyaz ve menekşe rengi cömert odacıkların açıldığı bir koridor inşa eder. Yedinci odacık Dekadan estetiğin kesintilerini açığa çıkarır. Bu odacık goblenlerin, halıların ve vitray camların renklerinin birbirine uymadığı tek mekândır: Kumaşlar kara ama camlar "koyu kan rengi kızıldır"[9] Prensle hayaletin karşılaştığı bu

odacık, ışığın ince zarını yakut rengi ışınlarla aşıp geçtiği dölyatağıdır. Masoch da muhtemelen Poe'yu taklitle *Kürklü Venüs*'e benzer bir odacık ekler: "Kan kırmızı bir ışın" kahramanın göbek bağını çağrıştıran iplerden serbest bırakıldığı yer olan "karanlık, nemli bir yeraltı hücresini" aydınlatır.[10] Poe'nun yedinci odacığındaki abanoz saatin tik takları annenin uğursuz kalp atışlarıdır. Kızıl Ölüm hayatın ta kendisi olduğu için saat, her erkek için çalan ölüm çanıdır.

Kızıl Ölümün Maskesi'nin iki anlatım özelliği vardır. Birincisi, kahramanı erkeksidir. İkincisi, Poe'da ender olarak rastladığımız biçimiyle bir kişisel olmayan bir üçüncü tekil şahıs anlatısı şeklinde yazılmıştır. İkisi birdir: Bir erkek kadın kahraman olarak Poe, tıpkı Wordsworth gibi kendisini erkek personasına yansıtamaz. "Karanlık ve Çürüme ve Kızıl Ölüm her şeyin üzerinde sonsuz bir hükümranlık kurdu" unutulmaz cümlesiyle son bulan bu hikâye, Poe'nun içinde en çok kehânet barındıran hikâyesidir. *Maelström* ve *Usher* daha az mutlaktır, çünkü en azından anlatıcıları kendi hikâyelerini anlatmaktan kaçınırlar (Melville'in *Moby Dick*'in finali için ödünç aldığı bir teknik). Öte yandan *Kızıl Ölüm* bütün insanlığın yok edilişiyle son bulur. Psiko-cinsel anlamda Prospero, Poe'nun ürkek birinci tekil şahıs anlatıcılarının tersine, çılgın cümbüşlerinden dışladığı hiyerarşik dişi personalara asla boyun eğmeyerek ve kendi erkekliğiyle böbürlenerek bu sonuca yol açmıştır. Bu yüzden Poe'daki erkeklik gösterisi ne kadar büyük olursa, bunu izleyen ceza da o kadar yıkıcı olur. Hortlaksı maskeli vampir *Kızıl Ölüm*ün gölgesi, kara odada canını aldığı Prospero'nun üzerine bedensiz, cinsiyetsiz eş-çifti şeklinde düşer. Aşağılayıcı bir şekilde kayıplara karışan Kızıl Ölüm doğanın kavranamaz muammasıdır.

Aynı yıl yazılan *Kuyu ve Sarkaç*'ta Prospero'nun yedinci odacığı, sırf kendisine adanmış bütün bir hikâyeye kavuşur. Anlatıcı, "sarsıntılı kasılmalarla giderek daralarak üzerine kapanan "hiddetli duvarlar"ı olan garip bir hareketli odada sıkışmıştır. Bu, beden ısısında bir rahim dünyasıdır: Zemin, kadınsı salgıları çağrıştırırcasına "ıslak ve kaygan"dır, "balçığın gizli tehlikelerini barındırır." Anlatıcı, dairesel bir kuyu, Lear'in kadınlar cehennemine benzer nemli ve "cehennemî bir çukur" ile doğdukları andan itibaren erkeklerin mahkûm edildiği zamanın ustura keskinliğindeki sarkacı arasında sıkışıp kalmıştır. Hikâye bizi dişli vajinanın "kırmızı çeperine" götürür. Âdeta Berenice'in ağzında, bir kale kapısının sivri uçlu parmaklığının kapanışını seyreder gibi dişlerinin batışını izliyoruzdur. *Vakitsiz Defin*'den, duvar örme suretiyle gerçekleştirilen bir cinayetin anlatıldığı *Amantillado Fıçısı*'na kadar Poe'nun saplantısı kapanımdır. Maelström'deki Charybdis'ten, *Kuyu*'daki Scylla'ya, durgun denizi kadının içselliğinin vakum-girdabına dönüştürür. Poe'nun kapalı mekânlarının ana-

tomisi daima belirsizdir. Onlar kelimenin gerçek anlamıyla oturma odalarıdır. Örnek olarak *Ligeia*'da kumaşların gerisindeki mekanik rüzgâr, gelin ile damadın yatak odasına "iğrenç ve sıkıntılı bir canlılık" getirir.[11] *Geveze Yürek*'te mimari belirgin şekilde insan-biçimcidir; çünkü döşeme tahtalarının altında parçalanmış bir cesedi saklayan suçlu-anlatıcı, içinde daemonik bir fetüsünki gibi kalbi çarpan göz – yoğun kurban – babayı yutmuş gibidir.

Doğayı insanlığın içinden asla tam anlamıyla doğup çıkamayacağı düşmanca bir dölyatağı olarak gördüğü için, Poe'da karakterler diri diri gömülürler. Onun öncelikli imgesi Mikenler'in *tholos*'u gibi yeraltındaki arı kovanı rahim-mezardır. Onun hikâyeleri doğum ve ölüm travmalarını birleştiren Geç Romantik *tholoi*'dir. Onun dünyası, geçmek bilmez, irinli bir gebeliktir. Onun imgeleminin kazdığı mezarlık toprağı, neredeyse hayat bulduğu anda çürümeye başlayan nesnelerin oluşturduğu Geç Romantik yığının altında kalmış topraktır. Keats'in ustalıkla hayat verdiği yaratılmış doğanın "Çokları", yorgun Geç Romantisizmin açıkça ifade etmek için gereken gücü bulamadığı sefil yığınlarda bulunur. Benzer bir durum Poe'daki nefessiz kalma ve klastrofobi için de geçerlidir. Aynı hikâyeyi tekrar tekrar yazdığı içindir ki anlatıcının sesi asla değişmez. Poe, Gotik romanın daemonik derinliklerine Coleridge'in "BEN"ini ekleyerek onu kişiselleştirir. Gotik atmosfer, psikolojiye, daha çok psikopatolojiye, fırtınalı, içsel bir havaya dönüşür. Poe'nun hikâyeleri Yüksek Romantik liriğin gelişimidir. Onların romandan çok *kısa* hikâyeler olması, Sade'ın *Sodom'un 120 Günü*'nün cinsel el yazmalarının bir taslağı özelliğini göstermeleri yüzündendir. Anlatının detayı, hiyerarşik çatının buz gibi bir netlikte görünür kılınması adına gözden çıkarılır. Poe'nun hikâyeleri, kadir-i mutlak kadınsı doğa karşısında eril imgelemi yeniden düzenleyen pagan yakarış şarkılarıdır.

Poe, Fransız olsaydı, Gautier ile birlikte estetizmin kurucularından olabilirdi. Poe, estetik özlemlerle doludur. Ne var ki, zamanının Amerikan kültürünün yoksulluğundan ötürü objets d'art'ın aristokratik muhitlerindeki çabaları genellikle fiyaskoyla sonuçlanır. Onun ülkesinde estetik zevkini geliştirebileceği ne Avrupaî sanat galerileri, ne malikâneler ne de katedraller vardı. Öte yandan Balzac, Gautier ve Baudelaire ise avant-garde ressamlarla düşüp kalkıyorlardı. Her yerde sanattan konuşuluyordu. Zevkle döşenmiş yatak odası Balzac için neyse Ligeia'nın ayrıntılarla bezenmiş gelin odası da Poe için oydu. Ama heyhat, Poe zevksiz bir biçimde odanın her bir köşesine "kara granitten devasa lahitler" yerleştirir. Onun süslü dekor tarzı, William Randolph Hearst'ün San Simeon'undaki paha biçilmez değerde ama zevksiz nesneler yığınını andırır. Benzer şekilde Poe'nun anlatımı sık sık klişelerle dolu aşırı abartılı gazeteci diline ka-

yar. Coleridge ve Poe'nun sinematik bir bakışı vardır; onlar duygusal aşırılık ve arketipsel tasavvurun ustalarıdırlar. Ne var ki, Poe, Baudelaire tarzı bir sanat kuramı arayışında, ulusunun güzellik ve zevke gösterdiği ezelî Püriten düşmanlığın engeline takılmıştır.

Poe tarafından icât edilen polisiye öyküde, Apollonca erkek zihni cinsellik ve doğadan serbest kalır. Sadece *Morg Sokağı Cinayeti* (1841) Dekadandır. Bu hikâyede doğa bir kez daha en içteki odayı, Poe'nun arketipsel karşılaşmasının temenos'unu işgâl eder. Oysa şimdi doğa, vahşi eril bir eylemde bulunan, kadınsı güç karşısında çılgına dönmüş bir orangutandır. Bizi anneliğe bağlayan kadın, doğurmak için erkeklerden çalmış olduğu baca deliğine ya da girdaba tıkılmak üzere dövülüp parçalanmıştır.

Poe'nun denemeleri de benzer biçimde cinselleştirilmiştir. Freud'un bilinçdışı kuramını önceden haber veren *The Imp of the Perverse*, ahlâk dışı itkiler karşısında insanlığın dayanıksız olduğunu savunur. Vampir hikâyeleri, erkeğin edilgenliğinin bir başka versiyonu olarak bu fikrin başlangıç noktasını oluşturur. *The Philosophy of Composition*'da Poe şöyle der: "Güzel bir kadının ölümü, hiç şüphesiz dünyadaki en şiirsel konudur."[12] Bu on dokuzuncu yüzyılda rastladığımız türden alelâde bir duygusallıktır. Poe'nun göz alıcı kadınları dişi değil, erkektir. Öyleyse eril olanın ölümü şiirseldir, çünkü o eril ve dişi, saldırganlık ve edilgenlik, görünüş ve kayboluşu birleştirir. Coleridge'te olduğu gibi Poe'da da şiir karşıtların sentezidir.

Protestanlıktan kovulan anne, Amerika sahnesine çıkışını Poe'nun *A. Gordon Pym'in Öyküsü*'nün (1837) doruğunda yapar. Tıpkı *Dorian Gray*'de *A Rebours*'un görünmesi gibi, sınırlı sayıda özel baskısı yapılmış olan bu novella da *A Rebours*'da ortaya çıkar. *Pym*, yaradılışın kalbine gerçekleşen arketipsel bir yolculuktur. Onun kahramanı olan biçim değiştirmiş Poe (Pym= pseudonym [*mahlas*]) bastırılanın, bedeli ölüm olan gürültülü geri dönüşüne tanıklık eder.

Sürüklenmekte olan teknesini saran kutup denizi ılıklaşıp, "bulanıklaştıkça" Pym, "duyuların hayal âleminde" kendisinden geçer. Gökyüzünden, Dante'nin Alp dağlarının karına benzettiği ateş parçacıklarını andıran kül parçacıkları yağar (*Inf.* XIV, 28–30). "Göz kamaştırıcı bir ışığın" aydınlattığı denize buğunun gizlediği çok büyük bir çağlayan dökülür. Tekne "dar boğazın bizi karşılamak üzere kollarını açtığı yerde çağlayanın kucağına" atlar. Kar gibi bembeyaz derisiyle bir dev yerinden doğrulur. Hikâye burada biter.[13]

Hayalet kim ya da nedir? Bizim yorumumuz, imgesel olarak Poe'nun diğer hikâyeleriyle tutarlı olmak zorundadır. Pym, kendisini içine çeken

doğa anayla buluşur. Doğa, Spenser'ın Venüs'ü gibi örtülere sarınmıştır, çünkü hermafroditiktir. Bu, sesi boğulmuş, gözleri olmayan kitonyen bir tezahürdür. Biçimsizliğin ve bozulmanın Dionysoscu evrenine adım atarız. Poe, dar boğazı, "şiddetli çağlayanı", "ölgün okyanusu" ve "Cennetin özsuyunu" "Kubla Khan"dan almış, onları *Epipsychidion*'ın doğum öncesi ensest düşüyle birleştirmiştir. Yaşamın gizemi üzerindeki beyaz örtü aralandığında dayanıksız ruh-tekne doğum kanalına dalar. Sıfır derecede maddenin dölyatağına doğru sonsuz bir sperm akını başlar. Boğucu beyaz akın, gerisin geri ilksel kökene gömülen olgulardır. Beyaz gürültü, beyaz delik, yıldızların doğumu ve ölümü: Sözsüz duyumsal mahrumiyetin yarattığı görüntü Romantik bir utkudur. Bütün isteri baskıcı bir dinginlikte erir.

Nathaniel Hawthorne da hemen hemen aynı zamanlarda ana tanrıça ve onun maskeleriyle ilgilenmekteydi. *The Minister's Black Veil* (1836) tuhaf bir travestilik alıştırmasıdır. Muhterem Peder Hooper, "kadınların başlıklarında kullandığı türden basit ve kara bir peçe"nin ardına gizlenmiş yüzüyle cemaati selâmlar. İnsanlar şaşkınlıktan dona kalmış ya da dehşete kapılmıştır. Rahip, hayatının geri kalanını bu kostüm içinde geçirecektir. Eleştirmenler, peçenin, dürtüsel ve tekinsiz olana ikna edicilikten uzak bir şekilde ahlâkî ve akılcı olanı dayatan ilk günahın yükünü temsil ettiğini varsayar. Hooper, Protestanlığın cinsel tamamlanmamışlığını teşhis eder ve bunu kendi hakkında tefekküre girmekle tedavi eder. Aradığı somut cinsel deneyim değildir. Tam tersine, peçesini açmak konusunda gösterdiği direnç, gidişini çekingen bir gülüşle kabullendiği nişanlısını kendisinden uzaklaştırır. Cinsiyeti bulanıklaştıran peçe, Elusyan Gizemlerin sırrına vakıf olan erkeklerin giydiği tanrıçanın kaftanına benzer. Kendisini adamış olan transseksüel bir kişileştirmeyle doğa anayla bütünleşir. Aynada gördüğü peçeli yüzünden dehşete kapılan Hooper'ın koşarak gecenin içine daldığı ânda hikâye pagan esinini itiraf eder: "Toprak da kendi Kara Peçesine bürünmüş."[14] Bu yüzden rahibin kara peçesi arkaik gecenin kadınsı gölgesidir.

Hawthorne'un hikâyeleri Hıristiyanlığın kadın ve doğayla kurduğu huzursuz ilişkinin çevresinde döner. *The Birthmark*'ta bir bilim adamı, yanağındaki "kanlı el" şeklinde bir damga gibi duran doğum lekesini çıkarmaya çalışırken yeni evlendiği karısının ölümüne neden olur. *Rappaccini's Daughter*'da tecrit altında tutulan bir genç kız, Cennette kirli işler çeviren Apollonca bir Yehova olan acımasız babası tarafından zehirli bir çiçeğe dönüştürülür. *The May-Pole of Merry Mount*'da Püritenler kasabalıların ormanda düzenlediği pagan eğlenceleri engeller. *The Scarlet Letter*'da

Hawthorne anneye merkezî bir rol verir. Karnındaki zina bebeğiyle Hester Prynne "Püriten kalabalığın içinde yalnızca bir Katoliğin takdir edebileceği Kutsal Annelik imgesidir."[15] Hester, Protestanlıktan kovulan Katolik Madonna'dır. *The Scarlet Letter*'daki anne temasının Hawthorne'un öz annesiyle olan bağlantısı yazılarının zaman diziminden anlaşılabilir. Hawthorne, 31 Temmuz 1849'da annesinin ölümünün ardından "beyin hummasına" yakalandı ve iyileşmesi uzun sürdü. *The Scarlet Letter*'ı yazmaya başladığı 30 Temmuz ile 5 Eylül tarihleri arasında defterine hiçbir şey yazmamıştır. Kitap bir sonraki yılın Şubat'ında tamamlanmış ve aynı yıl içinde basılmıştır.

Hawthorne, *Custom-House*'ın yarı otobiyografik önsözünde ailesinin kendisini "hâlâ huzursuz etmeye devam eden ilk atası" bir Püriten piskoposu olan uzlaşmaz kahramanını "samur kürkünden pelerini içinde bu ciddî, sakallı, çan kulesini tacı yapmış ata - Elinde İncili ve kılıcıyla erkenden gelmiş."[16] *The Scarlet Letter*'da ermiş misali doğal annenin sürgün edilmiş cinsel personası, kiliseyi yaşatan ve başının üzerinde taşıyan despot eril atayı bozguna uğratacaktır. Hem önsöz hem de novella, uygun olandan iki misli uzundur. *The Scarlet Letter* gereğinden fazla uzun tutulmuştur. Onun gizli tasası, bastırılmış, saklanmış, sonradan duyulan kaygılarla katmerlenmiştir Kızıl harfin kendisi gibi hikâye de saplantılı bir biçimde nakşedilmiştir.

Hawthorne'un zina öyküsü, toplumsal romanlar olan *Madame Bovary*' ya da *Anna Karenina*'ya benzemez. *The Scarlet Letter*, içsel bir karmaşanın tetiklediği bir Geç Romantik düşsel şiirdir. Fiedler'a göre, zinadaki "cinsel eylem, zamandan sürülmüş olmasıyla gerçeklikten yoksundur" ve böylece "psikologların kavrayışında prehistoriktir."[17] Etki, Hester'dan eşcinsel erkek egemen, "biçimsiz" Roger Chillingworth'e doğru çarpıcı bir şekilde çark eder. Hawthorne nasıl olmuş da bu lüzumsuz Mefisto karakterine bürünmüştür? Chillingworth'ün varlığı psikolojik bir gerekliliktir. Hawthorne onu, gayri meşru bir ilişki kurduğu iddia edilen Arthur Dimmesdale'e bağlarken, Hester ve kızı Pearl'ü erkeklere yasak olan arketipsel bir dişi temenosa, "büyülü bir çember" ya da "inziva çemberi" içine yerleştirir.[18] Yaşlı Chillingworth, Hawthorne'un babası ve atalarının soğuk, felç eden elidir. Hester, onun kısmen bâkire, kısmen Mecdelli Meryem olarak tanımlayabileceğimiz tanrısallığa erişmiş annesidir. Zina, babası için kendisini terk etmiş olan anneye karşı oğlun kıskanç bir suçlamasıdır. Dimmesdale, ensestin mahvettiği Oedipus iken, Hester kente karşı duran Antigone'dir.

Hester, Asyalı kökeninin işaretini hâlâ taşıyan bir gezgin tanrıçadır. Dantelde ifadesini bulan "zengin, coşkun ve Doğulu bir karakteristiğe – görkemli güzelliğe yönelik bir zevke" sahiptir. Zinayı olduğu kadar Alfa

ve Omegayla tanrısallığı simgeleyen harf, "özenli nakış ve altın rengi ipliğin olağanüstü görkemiyle" işlenmiştir. Bir Bizans Madonna'sı ya da Rönesans kraliçesi olarak Hester, Püritenliğin bastırdığı güzellik, cinsellik, imgelem ve sanatı ifşa eder. Hawthorne'un Gretchen'ı nüfuz alanını genişletirken, Faust bir kenara sinmiştir. Peçeli papaz gibi Dimmesdale de tanrıçasını arayan Tanrının bir kuludur. Onun erkeklik gücü adı gibi sönüktür. Soluksuz bırakan titremeler ve "çocuksu zayıflığı" ile "edilgen" Dimmesdale, bir âşıktan çok bir oğul olan Romantik erkek kahramandır. Zinayı verili bir durum olarak gördüğümüzde cinsellik edimi, kraliçe arının sersemlettiği erkek arının yaşadığı durumun bir benzeri olarak değişmez bir biçimde erkeği sakat bırakır. Hester, Dimmesdale'e ısrarla tembih eder: "Vaaz ver! Yaz! Harekete geç!"[19] Püriten ataerki dekadan çöküşünü yaşarken, Hester, Romantik doğanın kendisi olduğu için enerjiyle doludur.

Doruk, ritüel teşhirin gerçekleştiği kamuya açık bir platformdan Hester ve kızıyla bir arada olabilmek üzere Dimmesdale'in gecenin içinde yükselişidir. El ele tutuştuklarında "yeni bir yaşamın patırtılı telaşı", "hayat dolu, ılık bir sel" içinde boşalır: "Üçü âdeta elektrik yüklü bir zincir oluşturmuştur."[20] Papazın ahlâkî sorumluluğu kabullenişi? – gün içinde değilse benim için hiçbir kıymeti yoktur. Bu sahneyi, arkaik gecenin pagan sunağında sahnelenen ana-soyluluğun bir temsili olarak değerlendiriyorum. Erkek kadınlığın elektrik yüklü zincirine eklemlenir. Kadınsı gücün etkisiyle gençleşen erkeğin aslında beyan ettiği şudur: "Ben de bir kadından olmayım!"

The Minister's Black Veil'deki gibi gizli bir transeksüellik iş başındadır. Annesinin evinde on iki yıl sürmüş olan inzivaya çekilmeden önce, yirmili yaşlarının başında Hawthorne aile ismi olan Hathorne'a *w* harfini ekledi. Bu *w* harfi, *The Custom House*'da göğsüne iliştirmeye çalıştığı, ancak hayaletimsi bir mananın göğsünü yaktığını hissettiğinde yere düşürdüğü kızıl harfi önceden haber verir. "Hawthorne", kâfirce hermafroditleştirilen baba adıdır. W harfinin, tıpkı *The Scarlet Letter*'da anneyi Püriten on yedinci yüzyıla taşıdığı gibi, Hawthorne'un mirasına dâhil ettiği kadını temsil ettiği görüşündeyim. Hermafroditik soyadın içerdiği Romantik düşünce, annesinin kızlık soyadının *Man*ning olması nedeniyle kendisine esinlenmiş olabilir.

The Scarlet Letter'ın erkekleri arasında gördüğümüz hipnoz ya da uyurgezerlik bağlantısı, *The Blithedale Romance*'teki (1852) kadınlar arasındaki bir ilişkiyi önceden haber verir. Daha önce bahsetmiş olduğum gibi, Geraldine'in Christabel'e tecavüzü edişi, Priscilla'nın adeta büyülenmişçesine etkisi altına girdiği Hawthorne'un ateşli Zenobia'sını esinlemiştir. Henry James, *The Blithedale Romance*'i, Coleridge'in lezbiyen te-

masının bir kez daha cesurca ele alındığı *The Bostonians*'da yeniden uyarlayacaktır. Coleridge ve Hawthorne, gözün faşizmini paylaşır. Eleştirmenlerin gözden kaçırdığı, Amerikan edebiyatının büyük çoğunluğunun Dekadan Paris'in sapkın görsel erotizminden aşağı kalmadığıdır. Hester, tir tir titreyen Dimmesdale'i Chillingworth'ün "şeytanî gözleri" konusunda uyarırken, "onun derin bakışlarını papazınkilerde sabitleyerek ve içgüdüsel olarak onun üzerinde manyetik bir güç uygulayarak" büyüyü bozmaya çalışır.[21] Romantik vampirlikte göz aracılığıyla büyülenmeye akıl almaz ruhsal bölünmeler eşlik eder. Bir cinsiyet, kendi kendini tatmin eden ve kendisine eziyet eden birbiriyle çatışan bir çifte bölünür. Dimmesdale'i Hester'a bağlayan suç ve bağlılıktır, cinsel cathexis* değil, Onun esas sevdiği, kısır, sado-mazoşist bir birlikteliğe mahkûm olduğu Chillingworth'tür.

Püriten düz üslûbun yavanlığı ve geçmişten miras kalmış sanat eserlerinden yoksunluğu Amerikan gözünü aç bırakmış ve Romantisizmden geçerek ulaştığında, görselin tehlikeli gücünü artırmıştır. Gözden korkan çilecilik, fiilen onu keskinleştirir. Hester kalabalığın önüne çıkartıldığında, Hawthorne görselliğin cinsel sorunsallarından şöyle söz eder: "Üzerine abanmış ve göğsüne odaklanmış binlerce aman vermeyen gözün ezici ağırlığı altında bu kederli suçlu, bir kadının yapabileceği kadar dayandı. Neredeyse taşınamayacak kadar dayanılmazdı."[22] Bir günah keçisi olarak Hester dışa vurulan erotizmin ilgi odağıdır. Hipnotize olmuşçasına kızıl damgadan başka bir şey görmeyen binlerce göz "onun göğsüne odaklanmıştır", çünkü annenin kabaran göğüsleri Püriten bilinçten sürülmüştür. Çekim ve iğrenmeye dayalı kitlesel bir röntgencilik söz konusudur. Hawthorne'un anlatımını sahip olduğu bütün tuhaf çağrışımlarına yakından bakalım. Hester "üzerine çöreklenmiş" gözlerin dayanılmaz "ezici ağırlığına" katlanır. Gerçeküstü bir biçimde binlerce göz, anlamı yutan keseler onun göğsüne yapışıp kalır. Platformun üzerinde ayakta duran Hester, Cellini'nin *Perseus*'unda, Dorian Gray'in resminde ve Nuremberg'teki Hitler'de temsil olunan Batılı hiyerarşik kendini gösterme sahnesidir. Hester, kaidesinin üzerinde duran Efesli Artemis'tir, yüzlerce hayvan göğüslü Asya'lı anne idolüdür. Shelley, kadının göğüslerinde vampir gözleri gördü. Vergilius'un zinanın baştan çıkardığı Rumor'ı gibi Hester da çok sayıda sabit bakışla bezelidir. Bu çok önemli ânda Hawthorne'da üslubun aşırıya kaçan, grotesk süslenişi Gustave Moreau'nunki kadar Dekadandır.

The Scarlet Letter'ın arketipsel okuması, onun Amerikancılığını, mekân duygusunu ortadan kaldırır. Aynı zamanda kurgusunu da bastırır. Di-

---

* psikoanalizde fikir, kişi ya da nesnedeki libidinal enerji. – *ç.n.*

ğer yandan Geç Romantik *Scarlet Letter*'daki Amerikan öğeler görece yüzeyseldir. Devrim öncesi New England, yerel lehçede "ata yurdu" kısaltmasıyla anılır. Gotik romanın gıcırtılı orta çağ tarzından daha otantik değildir. Romantisizmde kurgu hiçbir zaman önemli değildir. Kurgu, rasyonel olarak zaman içinde açımlanan neden–sonuçlarla tarihtir, ancak Romantik şiirde tarih irrasyonel olarak geriye, ilksel olana doğru ilerler. Coleridge'in *Ancient Mariner*'ında öne sürülen kurgu hatalıdır. Muazzam duygusal ve cinsel boşluklar ihmal edilerek yalnızca kurgusal anlamda okunan *The Scarlet Letter* için de benzer bir durum söz konusudur. *The Scarlet Letter*, cinsel doğasının büyülü çemberinde dingin ilerleyen, azap çeken kadının arketipsel tasavvurudur. Dimmesdale, anneyle bütünleşme arzusunu bir türlü gerçekleştiremeyen bir oğul–âşıktır. İnci, bölücü erillikten arınmış bir bebek oğuldur. Hester onu gerilimli ıssızlıkta klonlar. Zaman, zina yapan kadının taşlarını öğütüp, çevresinde kusursuz bir incinin biçimleneceği kuma dönüştürmüştür. Dimmesdale olarak Hawthorne için anne hem çok yakın hem çok uzaktır. *The Scarlet Letter*, Hawthorne'un kararsız yetişkininin, imgelemin süreğenliğinin sağlanabilmesi adına zihinsel bir mesafeye itilen anneyle olan ilişkisini somutlaştırır.

Herman Melville'in Hawthorne'un eserlerini okuması ve *The Scarlet Letter*'ın yayımlanışından kısa bir süre sonra 1850 Ağustos'unda yazarla tanışması, o zamana dek pek de asılmadan uğraştığı *Moby Dick*'ın yazımını hızlandırdı. Roman, o yılın Ağustosundan sonraki yılın Ağustosuna dek süren hummalı bir çalışmanın sonunda bugünkü şeklini aldı. Hawthorne'a ithaf edilen eser sonbaharda yayımlandı. Melville ile Hawthorne arasında nasıl bir sanatsal dinamik işlemişti? *Moby Dick*'in *The Scarlet Letter*'a cinsel bir cevap olduğu görüşündeyim. Her iki eser de cinsel anlamda dışlanmışlığın itibarını iade ediyor olsa da *Moby-Dick*'in dünyası daha engindir. Melville, Protestan rasyonelliğini ve Wordsworthvari cömertliği vahşi doğanın gücünün yarattığı fırtınada boğar. *Moby Dick*'in gerisinde Coleridge'in *Ancient Mariner*'ı ile Poe'nun *Maelström* ve *Pym*'i vardır. Hawthorne, afaroz edilmiş bir kadında Protestanlığın kusurlarını sembolleştirir. Oysa Melville, kendince nedenleri yüzünden kadını idealize edemez. Bir kitonyen epik olan Moby Dick önceliği anneliğe vermeyi reddeder. Böylece roman, Yüksek Romantisizm ile Dekadan Geç Romantisizm arasında, kudretli doğanın kutsanması ile ona karşı Huysmans'ın tumturaklı üslubunda ifadesini bulan çarpıtılmış bir direniş göstermek arasında bir o yana bir bu yana salınır.

Moby Dick, Romantisizmin dişil güce kulluk şeklinde tasvir ettiği eril cinsel yazgıyı reddeder. Melville, kitonyen yeniden canlandıracağım ama

eril biçimde, diye ilân eder. Roman, muhteşem balinayı gerçekte onun erilliğini sulandırmadan kurnazca hermafroditleştirir. Moby Dick, doğa anadan "sıradışı büyüklüğü" çalar. *Pym* gibi o da, konuşkan, yasa koyucu Yehova'nın tersine dilsiz, ahlâkdışı bir yeraltı ya da sualtı tanrı/tanrıçasını yüceltir. Balina, kaprisli tezahürlerini gerçekleştirebileceği bir ilksel diyarda ikamet eder.

Romanın balinayı ve balina türlerini inceleyen kurgusal olmayan bölümlerinin iki amacı vardır. Moby Dick, sırf bilinemez olanı dramatize etmek için bile olsa bilineni düzenleyen epistemolojiye heveslenir. Melville, ölçerek ve her bir parçasına bir isim vererek balinasını parçalarına ayırır ve en ince ayrıntısına dek çözümler. Oysa onun epik listeleri *yalancıktan bir kapsayıcılık taklididir.* Büyük balinaya her adı verirler, tek bir tanesi hariç: Anne. Romanın kavramsal verileri, eril yıkıma karşı payanda işlevi gören parçalardır. Melville, kadınsı gücü geriye doğru sürerek ve onu sınırlandırarak eril ilkeyi tekrar tekrar dişil ilke üzerine yükseltir. Birincil simgesi olarak anlamsızlığın aklığını ya da boşluğunu alarak ve "evrenin kalpsiz boşluklarını ve muazzamlıklarını" teslim eden ilk roman olarak bu kitap, mantıken kişisellikten uzak bir doğa anlayışı benimsemeliydi.[23] Oysa Melville'in doğayı ele alış biçimi şaşırtıcı şekilde tutarsızdır, cinsel kaygı gelgitleriyle doludur.

Moby Dick, Sade'ın yağmacı doğasının, "denizin evrensel yamyamlığının" ve "toprağın korkunç akbabalığının" cömert bir temsilini sunar. Melville, Hıristiyan ve Wordsworthvari şefkati reddeder: "Denizde olsun karada olsun hepimiz birer katiliz." "Köpekbalığına benzeyen" iradenin "kasaplarıyız biz." Baudelaire gibi o da ikiyüzlü okuyucuya meydan okur: "Bir Cumartesi gecesi mezbahaya git de uzun dizilerde sıralanmış ölü dört ayaklılara gözlerini dikmiş kanlı canlı iki ayaklılar güruhunu seyret... Yamyamlık mı? Yamyam olmayan var mı?" Hümanizm ve liberalizm gündüz takılan maskelerdir. Gece, hayvanî arzuları başıboş bırakır. Romandaki en üstün anlardan biri kocaman mürekkepbalığının arketipsel görüntüsüdür:

> Yanar-döner krem rengi peltemsi koca bir kütle, yüzlerce metre uzunluğunda, yüzlerce metre genişliğinde bir yığın, suların üstünde yüzüyordu; merkezinden sayısız kollar yayılıyor, bir sürü kocaman yılan gibi, menzilindeki tüm bahtsız varlıkları körü körüne yakalamak istercesine bükülüp kıvranıyordu. Belirli bir başı ya da yüzü yoktu; duyguları, içgüdüleri olduğunu gösteren herhangi bir belirti de yoktu. Yeryüzünden olmayan, biçimi olmayan, rastlantıyla karşımıza çıkan bu canlı hayalet, suların üstünde sallanıp duruyordu.[24]

Bu, doğanın balçıksı ve cansız, yılan saçlı Medusa başıdır, Burne-Jones'un

denizinin yeşilliğidir. Mürekkepbalığının yüzü yoktur, peki ya cinsiyeti? Bu "peltemsi kütle", kadının sürekli doğurganlığını temsil eden Melville'in hikâyesi *The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids*'te bir kez daha karşımıza çıkar.

Mürekkepbalığı, Melville'in balinasının dönüşmesine izin vermeyeceği şeydir. O, yapışkan bir ağ, maddenin dişi hantallığıdır. Sonrasında mürekkepbalığı, verimli Güney denizi "çardağında" vızıldayacak olan bitkisel doğanın görkemli dokuma tezgâhında elden geçirilecektir. Spenser'dan Milton aracılığıyla Romantiklere miras kalan çardaklar, kadınsı gücün gizemli hücreleri olagelmiştir. Melville, çardağın geleneksel cinsiyetini doğanın mekanizmasının bilimsel bir araştırması adına basitçe bir kenara atmaz ki öyle yapsa bu anlaşılabilir bir şey olurdu. Vargücüyle çardağını ters yönde kişiselleştirip yeni bir cinsellik verir Dokuma tezgâhını çalıştıran bir "erkek" olan "dokumacı tanrıdır."[25] Bu tanrı şaşırtıcı bir biçimde Hıristiyan tanrısına benzer, aksi takdirde *Moby Dick* bu tanrıyı hor görmek ve ona kara çalmak için can atardı. Melville, soğuk ve katı kozmolojisine uymasına rağmen dokuma tezgâhını nötr-cinsiyetli bırakmaya dayanamaz. Neden? Yeşil yaprakların kaynaştığı Romantik manzarasında *kadınsı gücün varlığını* çok güçlü bir biçimde hisseder. Dünya mitolojisinin nihaî dokumacısı kadındır, dokuma tezgâhı ise onun bedenidir. Melville burada, doğurganlık üzerindeki denetimi kadına bırakmayı reddetmekle Blake'i izler

Moby Dick'in kalbinde Melville'in Hawthorne'un kadın merkezli eserlerine duyduğu belirsiz tepkinin yattığından şüpheleniyorum. Bence, romanın hızla geçtiğimiz hacimli orta bölümü, Melville'in düş yaşamından çağrışımların yansıdığı kendiliğinden bir cinsel imgeler dizisidir. Dokumacı-tanrı bölümü, bir balina sandalının çevresinde halka halka hareket eden balina sürüsünü pür dikkat izlediği bir önceki bölüm olan "Büyük Armada"nın cinsel anlamda inkârıdır. Tekne, "fazlasıyla saydam" bir gölün "büyülü dinginliğinde" hareketsiz durmakta, derinlerde bazıları gebe bazıları yavrularını emziren balinalar yüzmektedir. Bir anlık karışıklık her şeyin gözden yitmesine neden olur. Bu bölüm, meleklerin halkalarının ışığın mistik gülünü oluşturduğu *Paradiso* ile karşılaştırılmıştır. Öyleyse bu, Melville'in Hıristiyan yücenin yerine ikame ettiği kitonyendir. Oysa Dante'nin tasavvurunda çelişkilere yer yoktur. Romanın ortalarında Melville durgunluğu, varlığının kasırgaya yakalanmış Atlantik'inin ortasındaki "sessiz dinginlik" ile karşılaştırır. Erkeğin iç dünyası Romantik anlamda kadınsıdır. *Billy Budd* yüreği, "bazen erkekteki kadınsılık", yargıçtan adalet bekleyen "zavallı bir kadın"olarak tanımlar.[26] Oysa *Moby Dick*'te maddilikten en uzak olan bu anda Melville'in aksiyomu gereğinden fazla hesaplanmış ve ahlâkçıdır. *Mariner*'ma açıklayıcı notlar düşen Coleridge'te

korkutucu ve gayri şahsi olan rasyonelleştirilir ve gücü zayıflatılır. Amerika anakarasını tehdit eden ilk Büyük Armada, bir kraliçenin yönetimi altındadır. Melville'in armadası kime ya da neye karşı bir tehlike oluşturmaktadır?

Balina gemisinin anaç gölde "sükûn bulması" bizi uyarmalı. *Moby Dick*'te geri kalan her şey, sürüklenen ve fırtınalı olanı, Melville'in toplumun ve dinin "haince, kölece" uzlaşmalarıyla özdeşleştirdiği "rüzgâr almayan kıyı"sına, sâkin ve korunaklı olana yeğ tutar. D. H. Lawrence, Melville'in deniz yolculuklarının "EVDEN ve ANNEDEN" kaçmak anlamına geldiğini söyler: "Bunlar onun lâneti olan iki şeydi."[27] Rüzgârsızlıktan yol alamayan balina teknesi, bağışlanmış değil, düşmüş bir durumdadır. Eril hareket ve eylem, kendine çeken merkeze gereğinden fazla yaklaşıldığında ketlenir. Düşüncede ulaşılan bu mutluluğu yaşayanlar taş kesilmiş erkeklerdir. Dölyatağındaki durgun suyun içinde ifadesiz yüzleriyle anne ve çocuk bütünleşmiş gibi görünse de, bebeklik dönemindeki ilişkinin huzur dolu sadeliğine ulaşabilmek üzere zamanı ve uzamı aşmak için yanıp tutuşurlar. Erkeğin bu cennete ulaşmasının tek yolu kadının şişesindeki bir cine ya da tutsak edilmiş bir golyan balığına dönüşünceye dek küçülmesidir.

"Büyük Armada" kuytuda bekleyen tehlikelerle tekinsiz parlaklığın temsilidir. Melville, anlatısına çelişik duygularına ihanet şeklinde sonradan aklına gelmiş bir düşünce şeklinde, tuhaf bir dipnot düşer. Dişi balinaların memeleri hakkında şunları söyler: "Emziren balinanın bu kıymetli organları bir ihtimal avcının zıpkınıyla onlardan koparılıp alındığında, annenin akan sütü ve kanı denizin rengini değiştirmek üzere birbiriyle yarışır. Süt çok tatlı ve zengindir; erkek tadına bakmıştır, çilekle güzel gider." Coleridge'in nâdir bulunan sütünün sunulduğu Huysmans'ın grotesk şölenlerinden birine hoş geldiniz. Melville, İsa'nın kargı yarasından akan kanı ve suyu tenselleştirir. Süt ve kan birbirleriyle ve lekeli denizle kıyasıya bir mücadeleye tutuşur. Anne ve avcı birbirine düşmandır. Arketipik olarak avcı anneden kurtulabilmek için onu doğrar. Çekim, tiksinti ve imgeler dizisi Dekadan'dır. Akıtılan kandan daha önemli olan insaniyetin ardından gelen canlı çilekler, süt ve kanın acımsı tatlı mayasını okuyucuya yutturan dolgun memeler ya da alyuvarlardır. Bu dipnotun gerisinde kesinlikle Hawthorne'un *Birthmark* adlı eserindeki kadın kahramanın yüzünde bulunan çilek işareti vardır. Beyaz üzerinde kızıl, "kar üzerinde kan kızıl leke."[28] Hawthorne'un "kanlı eli", erkeğin biliminin inkâr ettiği doğa ananın üstünlüğünü sembolize eder. Hawthorne da olduğu gibi Melville'de de kadın kendi gücünü sınırlandırmak adına sakatlanır. Oysa Hawthorne kadını savunurken, Melville, kendisine rağmen avcının tarafındadır.

"Büyük Armada"yı takip eden bölümler, dişi kökenlerin nitelikli gö-

rüntüsünden tedricen geri çekilir. Bir sonraki sayfada bizden, küçük, "zarif" ve kendini fedâ etmiş "cariye"lerinin arasındaki "Osmanlı"ya benzetilen erkek balinanın devasalığına hayranlık duymamız beklenir. Yirmi sayfa sonra, aklını kaçırmış bir deniz kazazedesi "Tanrı'nın ayağını dokuma tezgâhının pedalında" gördüğünü söylediğinde, ilk kez bir erkek dokumacıdan bahsedildiğine tanık oluruz. Bir sonraki sayfada anlatıcı Ishmael ve öteki tayfalar ispermeçetin yağını yoğururlar: "Ez! Ez! Ez!" Erkekler aşırı duygusallaşmış bir halde birbirlerinin ellerini sıkıca kavrarken, birbirlerine duyguyla bakarlar. "Keşke ömrüm boyunca ispermeçet yoğursam!.. Geceleri düşlerimde, cennette her biri elini bir ispermeçet kavanozuna daldırmış, sıra sıra melekler gördüm." Bu, birinin eli ötekinin cebinde, tamamı erkeklerden kurulu müfrezesiyle Melville'in gerçek cennetidir. Bu ahmaklar çemberi bir başka Romantik uroboros'tur. Melville'in spermli* erkek elleri, Hawthorne'un kadınsı doğasının "kanlı elleri"nin yerine ikame edilen mutlu bir düştür. Balinanın penisine odaklanan hemen bir sonraki sayfa *Moby Dick*'te totemin merkeze yerleştiği bölümdür. Bu "şaşaalı" penis öylesine büyüktür ki ancak üç kişi tarafından taşınabilmektedir. "Pek tuhaf, bir muamma olan bu nesne" ya da "garip külâh" eril doğa kültünün "putudur." Melville, bu tarzı, Michelangelo ve Blake'de gördüğüm ve kadınsı doğaya karşı bir savunma mekanizması olarak tanımladığım temsilî devasalığı gerçekleştirir. Balina yağını çıkarabilmek için denizci, balinanın sert penis derisini papaz cüppesi gibi üzerine giyer.[29] Bu bölüm olması gereken nedenden ötürü olmasa da komiktir. Ithyfallos / ikthyfallos: Yunan komedisinin ereksiyonu, Melville'de ıslak ve kasvetli bir biçim alır. Balina, bir karikatür kahramana dönüşmüştür.

Melville böylece, dişinin boyut ve mizacının küçültülüp, erkeğin organ ve fonksiyon olarak büyütüldüğü, elliden az sayfada birbiriyle bağlantılı pasajlar dizisinde, "Büyük Armada"nın anaç hâkimiyetini bitkisel doğanın dokuma tezgâhının eril denetimine çevirir. Mitolojide saf erkek, bitkiler âlemi tanrısı olmamıştır. Melville, dişiyi varlık zincirinin alt basamaklarına yerleştirir. *Moby Dick*'in dünyasını Sadevari olarak tanımlamıştım, oysa o aslında Coleridge'in yarattığı dünyadır. Örneğin, büyük mürekkepbalığı *The Ancient Mariner*'ın dalgalı denizinde gördüğümüz yılanların bir değişkesidir. Melville'in istediği, içinde Coleridge'in vampir – kraliçesi Hayatta – Ölüm Kâbusu'nun olmadığı bir Coleridge doğasıdır. Bu yüzdendir ki balinasını eril gücün "devasalığı" biçiminde abartır. Melville erkekliğe, "Kraliçe Doğa" da, çürümenin kadınsı denizinde bütünlük ve görülebilirlik kazandırmak istediği için balinanın iri penisini aklından çıkaramaz. Michelangelo'yu, "yumuşak, kıvrımlı, hermafroditik İtalyan

---

* İngilizcede sperm kelimesi balina yağı anlamında da kullanılır. –ç.n.

resminin" göstermekte yetersiz kaldığı gerçek tanrısallıktaki "sağlamlık" ve "kaslı yapı"nın dostane bir hayranı olarak görür. Balinasına ne zaman kadınsı bir özellik atfetse, telâşla bunu erkeksi bir özellikle – şiddet ya da ırza geçme – etkisizleştirir.[30] *Moby Dick*'in tamamında erkeklik üstünlük için mücadele eder. Devasa balinanın "güçlü uysallığı", eşcinsel bir duyarlılık, Melville'in Whitman, Lawrence ve Forster ile paylaştığı bir yoldaşlık özlemidir.

Moby Dick, ritüel bir erkek bağlaşması ile başlar. Ishmael ve Queequeg birbirlerine "evlilik" dili ve yatak odası kucaklaşmalarıyla bağlanır. İlk bölümler, doğanın vahşi koynuna doğru harekete geçmeden önce erkeklerin bir araya toplanması ve birbirleriyle kaynaşması üzerinedir. Hatta "sakallı" pruvasıyla gemi bile bir erdişidir. "Geminin göbeği", eski bir İspanyol altın parasıdır, kadından doğmamış ya da dişil kökenlerini kesip atmış erkeklerin nişanı. Birinci kaptan "insan annelerinden pek az iz taşıyan böyle kâfir bir mürettebatla denize açıldığı" için dertlidir. Kadın, *Moby Dick*'te ancak yerinden edilmiş kitonyen bir güç olarak girer. Nöbetteki üç yabancı denizcinin arasında geçen açık saçık sohbet hariç, cinsel câzibesi asla teslim edilmez. Kadının câzibesi ırkları temsil eden "pagan zıpkıncılar"a yönlendirilir. Her birinin hermafroditik bir işareti vardır: Tashtego ve Fedallah uzun saçlıdır, Daggoo kulaklarına altın halkalar takar, Queequeg'in bedeni "Şeytanın mavi alevleriyle" parıldayan dövmelerle bezenmiştir. Melville'in Byronvari zıpkıncıları yaratıcı bir yetkeyle yükselir. Dişlerinin "acımasız parlaklığının" belirginleştirdiği "kirli sarı özellikleri" güzel ve çirkinin parlak birlikteliğidir.[31] Zıpkıncılar, cehennem ateşinin tunçlaştırdığı daemonik başmeleklerdir. Çok-ırklılığı cinsel bir metatez olarak değerlendiriyorum. Sessiz, münzevi ve gururla kendine yeten Romantik cinsel persona gibi onlar da bastırılmış kadının karanlıkta ışıldayan cazibesini çalmışlardır.

Moby Dick'teki erkek üstünlüğü arayışı, temel bir Romantik ilke olan erkeğin güçsüzleştirilmesine karşı gösterilen dirençtir. Roman, bu ilkeyi kısmen feragatle ustaca bertaraf eder. Balina tarafından parçalanan geminin Poe'nun girdabının cehennemî "burgaç"ında kaybolmasının anlatıldığı doruk, Romantisizmde eril iradenin altüst olduğu en yıkıcı anlardan biridir. Ama, kendini ortaya sürme kibrinin cezası olan bu kahredici boyun eğişe sadece *insan* erkekliği uğrar. Onu acımasızca cezalandıran kadınsı doğa değil, kavranamaz gücüyle kusursuz hayvanî erkek egemendir. *Moby Dick*'te erkekliğin sırtına yüklenen cefa, Romantik bir haydut olan Kaptan Ahab ile yaratılan cinsel sembolizmin taşıdığı ağır yükte belirgin bir şekilde görülür. Tek gecelik ilişkiden farksız olan evliliğiyle tutarlı, cinsel bir hasar gibi kesik bacağının, "cansız kütüğün" üzerinde durur. Takma bacağı onulmaz bir yaraya neden olarak neredeyse kasığını deler:

O, "teslimiyetten uzak bir kararlılıkla" doğa anadan kopan uyluğu parçalanmış Adonis'tir. Eksik bacak, hayalet misali "iç burkan" bir anı gibi peşini bırakmaz. Böylece Ahab'ın Moby Dick'e fırlattığı zıpkın, kaynağı hüsranla sonuçlanmış bir arzu olan fallik zihinsel bir tasavvurdur. En hiddetli konuşmalarından birinde zıpkın "belirgin bir şekilde ve sertçe kasığa çarpıyordur," "rahatsız edici derecede müstehcen bir ifade."[32]

Ahab'ın yüzünü ve gövdesini kat eden yara izi, "bir doğum lekesidir," Kabil'in damgasıdır. Ahab, Batının bir paradigması olarak "Cellini'nin alçıdan Perseus heykeli gibi som tunçtan yapılmıştır." Tunç, erkeğin kendisini doğa karşısında sertleştirmesine yarayan Apollonca bir stratejidir. Ahab'ın yara izi bir doğum izidir, çünkü onun göbeği yoktur. O, geminin altın parasının döküldüğü altından bedenden doğar. Athena gibi pagan şimşeği kutsal efendi olarak selâmlar ve anneyi tanımadığını ilân eder. Kendi hâkim iradesiyle anneliği gasp eder: "Kraliçelere yaraşır şahsiyet içimde yaşıyor ve kraliyet haklarını biliyor." O, Actiumdur, transeksüelleşmiş Ahab da denizde yenilgiye uğrayan Kleopatra.

Ahab, gemiyi ve tayfaları koşulsuz özgürlüğe duyduğu arzuyla yönetir. Yine de liberal Romantisizmin kendisi gibi, özerkliğe duyulan inanç da içsel ve dışsal mecburiyetler altındadır. Ahab'ı yönlendiren "görünmez bir efendi ve zalim, kalpsiz bir imparatordur": "Buyruklara itaat ediyorum." Melville beyan eder: "İnsanların hepsi balina halatları ortasında yaşar; hepsi boyunlarında iple dünyaya gelir." Bu göbek bağı, Ahab'ı boğacak olan zıpkın halatıdır. Aeskhilos'un "Zaruretin koşumları" olarak tanımladığı şeydir. O, Klytemnestra'nın ağı, kıvranan büyük mürekkepbalığıyla sembolize edilen doğanın femme fatale'ıdır. Öncesinde Melville her türlü felakette "bozulmadan kalan, içimizde hissettiğimiz lekesiz erkeklikten" bahseder.[33] En derinlerdeki ben, yaşamın küçük düşürücü fizikselliğinin ırzına geçtiği *virgo intacta*'dır. Lekesiz erkeklik, Hawthorne'un kadınsı doğasının bizi zorla dünyaya iten, aşağılayıcı "kanlı elinin" değmediği yerdedir. Paradokslar arasında sıkışıp kalmış olan Melville cinsel çözümünü Romantik malzemeden çıkarır. *Moby Dick*'te yazarın, erkeğin kadına duyduğu minneti bastırma çabası, erkeğin erkeğe itaatini ifade eden şaşırtıcı sado-mazoşist bir görüntü ortaya çıkarmıştır.

Mükemmel bir tutarlılık adına, "ürkütücü" beyazlığının kişi, cinsiyet ve anlam yitimi demek olan koca balinanın cinsiyetsiz olması gerekirdi. Rahatsız edici Geç Romantik aile romansı ham Dionysosçu enerjinin Yüksek Romantik epiğine nüfuz eder. *Moby Dick*'i Melville'in diğer eserlerinden şaşırtıcı bir şekilde üstün kılan nedir? Romanın operamsı devasalığını yaratan onun cinsel protestosunun gücüdür. Onun şiddeti, "Büyük Armada" da bir ân için fark ettiğimiz kadınsı durağanlığın ketleyici sevincine karşı geliştirilen bir tepkidir. Doğanın gizemlerinin peşinde ko-

şan erkek, ağaç kovuğunda bal ararken fazlasıyla aradığını bulan, daha ileri gittiği için arılar tarafından sokulan ve sonunda bir mumya gibi cansız yere yığılan Ohio'lu bir arıcıya benzer. Aynı sayfada Tashtego'yu suya dalan bir balinanın kafasından kurtaran Queequeg bir "doğum uzmanını" oynar. Melville, ağaç kovuğunu içinde birçoklarının yok olup gittiği "Platon'un bal kafası" olarak değiştirirken, erkek zihninin kafanın içinde tutsak olduğunu söyler.[34] Oysa kafa Melville'in, bir aldatmacadan başka bir şey olmayan şişkin erkeklik organıdır. İçinde bala bulandığımız gerçek apış, doğa ananın döl yatağı-mezarıdır.

Moby Dick'in bastırılmış cinsel öznesi hakkındaki düşüncem, Melville'in sonraki birkaç yıl içinde tamamladığı, erkek ve kadının cinsel deneyimlerini karşılaştıran tuhaf hikâyesi *The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids* (Nisan 1855'te basıldı) tarafından doğrulanır. Birinci bölüm doğalcı, ikinci bölümse biyomorfik alegorileriyle grotesktir. Hikâye gerçekten liberal ve reformist bir hikâye midir? Onun, Melville'in toplumsal bilincinin kendisinin kadından ve doğadan duyduğu daemonik korkuyla başarısız bir biçimde boy ölçüşmesini gösterdiğini söyleyeceğim.

Tartarus of Maids, hem cehennem hem Venusberg olan cinsel yeraltı dünyasına inişi anlatır. Yüksek Romantik coğrafyanın karanlık belden aşağısına tanık oluruz. Melville'in genital topoğrafyayı Poe'dan ödünç aldığına kuşku yoktur: Pym "son derece kaygan bir yarıktan", "dar bir boğazdan" geçer.[35] Melville'in boğazı, klitoral "Kara, dar bir geçide" doğru daralır ve sonrasında "sert kıllı" pübik yükseltilerin ortasından dudaksıl mor bir yarığa açılır. "Şeytanın vajinal zindanından" Coleridge'in büyük kayalarının arasında kaynayan Alph misali menstürel "Kanlı Irmak" boşalır. Poe'da olduğu gibi Melville'de de kutup bölgesi uğursuzca ılıktır. *Tartarus of Maids*'in yolcusu "tuhaf, kan gibi ılık karın sıcaklığında nefes alamayan" bir kâğıt öğütücüsünü gezer. Fabrika, yaratımın bir parodisidir. "Şaşmaz tek bir erekle dönen kapkara devasa su çarkı" kadının değişmez aylık takvimidir. "Yularla dişlilere bağlanmış kısraklar" gibi bir dizi genç kız "uzun, parlak bir tırpanın üzerinde" bezleri lime lime ediyorlar, her şeyi yeniden yapmak üzere parçalıyorlar. Tırpan Poe'nun sarkacı, zaman babanın fallik aletidir. Bir sonraki görüntü: "saçılmış nesnelerin olduğu karmakarışık bir mekânda az pişmiş yumurtanın cıvık akına benzer beyaz, ıslak, yünümsü malzemeler dolusu" iki büyük varil vardır. Variller kadın fizyolojisi ve Dionysos ile özdeşleştirdiğim nemli bataklıkla, sümüksü maddeyle tıka basa dolu yumurtalıklardır. Bu, yapışkan mor suyuyla, çok renkli "damarlarla" lekelenmiş plasenta Pym'den alınmış bir diğer ayrın-

tıdır (Bkz. Coleridge'in deniz yılanları).[36] Tartarus'un yumurtalı hamurunu, *Moby Dick*'teki "krem rengi mürekkepbalığının kocaman yumuşak kütlesinde" görmüştük. Artık mürekkepbalığının cinsiyeti bizim için bir muamma değildir.

Blake'in kadını vampir olarak mahkûm edişinde, yasak câzibenin örtük içeriğini gizleyen görülür, olumsuz bir içeriğin var olduğunu düşünüyorum. *Tartarus*'ta hedeflenen ile ulaşılan arasında tersten bir yarılma gerçekleşir. Melville, kadınların cinsel arzularının esiri olduğunu ve gününü gün eden bekârlardan oluşan bir yönetici sınıf tarafından sömürüldüğünü düşünmektedir. Oysa insaniyet hikâyenin yalnızca ilk anlam düzeyidir. Anlatıcının soğuktan donmuş ve hissizleşmiş yanakları cinsel bir korku ve tiksinmedir. Bir gaflet anında Melville, "kırmızıya kesmiş, şeytanca fokurdayan Kanlı Irmak" diyecektir.[37] Kadın irrasyonelle işbirliği içindedir. Ona eziyet eden toplumdan çok doğadır. "Normal" ve "doğal" olarak kabul etmek için can attığımız menstürasyon ve doğum, barbarlığın kabarmış dalgalarıdır. Toplumun temsilcisi olan Melville'in yolcusu, dişi doğanın endüstriyel devasalığının önünde lal olur.

Hikâyedeki müphem ikiliğe bir örnek: "Sıra sıra dizilmiş boş bakışlı tezgâhlarda oturan, beyaz elleri boş, beyaz dosyaları tutan, hepsi de boş boş beyaz sayfaları ellerinde çeviren boş bakışlı kızlar." Kitle üretiminin can sıkıcılığı, bir başka kâğıt mahkûmu olan Melville'in kendi kendisini diri diri gömen karakteri Bartleby'i yabancılaştıran modern emeğin anlamsızlığı işte buradadır. Oysa *Tartarus*'ta dehşetsiz merhamet yoktur. Boş sayfaları tutan boş bakışlı kızlar, erkek ruhunun tabula rasa'sını buruşturup atan beyaz tanrıçalardır. Onlar kör ve ruhsuz Fatalar ve Graialar'dır. Çocuk Vergilius'unun Cupid adını taşıyan anlatıcı, bu cehennemi dolduran çemberler karşısında ürperir. Onun lanetlilerle ilişkisi, Blake ya da Dickens'ın istismara maruz kalan kimsesizlerle olan ilişkisinden çok daha çelişkilidir. Kabul etmemiz gereken gerçek şudur ki, Melville kadın fizyolojisini muazzam bir şekilde ruhsuz, hayvansı bir biyolojik süreç olarak tasvir eder.

Bir köşede pistonu ağır bir odun kütlesini döven kocaman bir makine vardır. Solgun yüzlü bir genç kız makineyi üzerine gül çelenkleri bastığı pembe kâğıtla beslemektedir. Fabrikanın büyük kâğıt makinesi, anlatıcının dehşetle seyrettiği "bükülmez demirden bir hayvandır." Bu türden ağır makineler, "insanın yüreğini gürültüyle nefes alıp veren canlı bir Behemoth'un salabileceği türden garip bir korku" salar. "Özellikle böylesine korkunç" olan metalik zorunluluk, önlenemez felâkettir. "Kâğıt hamurunun tülbent gibi incecik baş eğişi makinenin otokratik kurnazlığı karşısında değişmeyen bir munislikte" gidip gelir. Anlatıcı "büyülenmişçesine" donakalmıştır: "Büyüyle elim kolum bağlandı."[38]

Güllerden çelenk, aşk şiirinin cinsel deneyime getirdiği naif ve neşeli bir yorumdur. Oysa erkekler kötü adamlar değildir. Baudelaire'in "Leş" şiirinde olduğu gibi *Tartarus*, edebî gelenek ile doğanın gerçekliği arasındaki yarılmayı empati yerine dehşet hissi uyandırarak gözler önüne serer. Romantik büyünün etkisi altında olan anlatıcı, bitkisel doğanın Medusavari başının önünde hareketsiz kalmıştır. Fallik pistonu harekete geçirense makinedir. *Tartarus*, *Moby Dick*'in gerçek dokuma tezgâhıdır. Zorba makine, maddenin hamurunu, insan etinin proteinlerini öğüten ve işleyen kadın bedenidir.

Anlatıcı, kadın işçilerle ilgili olarak mal sahibine nasıl olup da "kadın olup olmamalarına bakmaksızın hepsine kızlar diye hitap edildiğini"sorar.[39] Melville, kadınları çocuk olarak kabul eden bu argo dil üzerine feministlerin getireceği eleştiriyi sezmiş gibidir. Mitolojik olarak Tartarus'un kızları bâkire *kore*[*] figürlerdir. Onlar, bir makine olduğu için insan suretine bürünemeyecek kadar canavarca olan anneleri Demeter'ın Persephone'leridir. *Moby Dick* ile olan paralelliğe dikkat edelim: Melville, makineyi canlı bir "suaygırına" benzetir: Kızların ifadesiz yüzleri büyük balinanın "ürkünç" (sözcüğün tam anlamıyla bet beniz attıran) aklığıdır. Nötr cinsiyetli olması gereken Moby Dick, *kadınsı olana dönüşmekten* alıkonulduğu için erkeksidir. Diğer bir deyişle balinanın hiper-erilliği doğanın dişiliğini korumacı bir tavırla engeller. Melville'in "Büyük Annada"sının anneliğe özgü dinginliği ve güzelliği dokunaklı bir cinsel düş olarak kalacaktır, çünkü *Tartarus* bastırılması gereken dehşeti açığa çıkarır. Defalarca kadını "mahrem" olarak adlandırdım. *Tartarus of Maids* görünmez olanı görünür kılar. Kadınca mühendisliğin hidrodinamiklerinin rasyonel bir netlikte apaçık karşımızda belirdiğini görüyoruz. Görmek, bilmek, sempati duymak. Oysa daemonik enerji, kadının organlarını gerçeküstü kübist açılarda tiksindirici *disjecta membra*'da bozmak üzere Melville'in bilincinden yukarıya doğru fışkırır. *Moby Dick*'te hayatta kalmayı başaran yalnızı *Tartarus*'ta bekleyen, denizin derinlikleridir. Erilliğe kozmik tahakkümü bahşetme arayışı içinde olan Melville'in epik romanı doğanın derinliği ölçen kitonyen çekülünü boğmak zorundadır.

Moby Dick'in kitonyen temasının karabasansı bir özeti olan *Tartarus of Maids*, Melville'in 1891'de ölümüyle bir taslak halinde kalan son hikâyesi *Billy Budd, Sailor*'ın ters imgesidir. *Tartarus*'un çirkin, cıvık doğurgan dünyası, *Billy Budd*'ın gün ışığıyla yıkanmış Apollonca güzellik, berraklık

---

[*] ebedî kız (kore), Yunan'da giyinik tasvir edilen genç kız heykeli. En bilinenler Attika kökenli Phrasikleia ve Berlin Koresi', eski adıyla 'Berlin Tanrıçası' heykelleridir. —ç.n.

ve karizma evreninin karşıtıdır. *Billy Budd*, pragmatizme yönelik kültürel eğilimi nedeniyle görüsel idealizmin yabancı kaldığı Amerikan edebiyatındaki en büyük Apollonca eserdir. Balzac'ın *Seraphita*'sı *Altın Gözlü Kız*'ı için ne idiyse, Melville'in eserleri içinde de *Billy Budd*, *Tartarus* için odur: Kadın barbarlığının cehenneminin yerine geçen göksel melek. *Billy Budd*'un ortaya çıkışı, Melville'in kadınsı miyazmaya inmesi ve oradan kurtulması ile mümkün olmuştur.

Billy Budd, Atina'nın *Kritios Oğlanı*'ndan Donatello'nun *Davud*'una, Shakespeare'in sarışın gencinden Wilde'ın Dorian Gray'ine dek izini sürdüğümüz göz alıcı güzel oğlanlar grubuna aittir. İlk el yazmasında (1886) yaşı daha büyüktür. Hikâye, *White-Jacket*'ı da esinlemiş olan İngiliz Jack Chase'e ithaf edilmiştir. Melville'in 1856–57 yılları arasında yapmış olduğu yolculuklar sırasında Roma'da gördüğü Antinous heykeline hayran kaldığından bahseden Fiedler, Billy Budd'ı "Antinous'un imgesinde yeniden cisimlenmiş Jack Chase" olarak tanımlar.[40] Benim kuramıma göre, *Dorian Gray'in Portresi*, Wilde'in sesinin yankılandığı *Billy Budd*'u etkilemiştir. *Dorian Gray*, yayınlanmasından bir yıl önce *Lippincott's Monthly*'nin (Philadelphia ve Londra) Temmuz 1890 tarihli sayısında ilk kez okuyucuyla buluştu. Akademisyenler, Billy Budd'ın ne zaman bir yetişkinden genç oğlana dönüştüğünü açıklayamazlar.[41] *Dorian Gray*'in Melville'in Antinous anısını canlandırmış ve son hikâyenin erdişiye çok daha yakın olan kahramanını yaratmış olabileceğini düşünüyorum.

Billy Budd, bir bahar tazeliğine sahiptir. Yirmibirinde olmasına rağmen yüzüne yapışmış "ergen bir ifade" ve pürüzsüz "kadınsı" bir teni vardır. "Sarı bukleleri" ve "göksel gözleri" – gerçek anlamıyla gök gözleri. O, saf "Sakson kanından" bir "Apollon"dur: onun sarışın Apollonca parlaklığı Avrupa kültüründeki Dor ya da Arî yanından ileri gelir. O, "en güzel İngiliz kızlarının sahip olduğu türden soluk gül goncası teni" ile "Fra Angelico'nun serafları" na benzer "bir melektir." Transseksüel benzetmeler Billy'i "taşralı bir güzellik" ya da "bâkire bir rahibe" ile mukayese eder. Sahip olduğu tek kusurunda "Hawthorne'un daha az önemli hikâyelerinden birindeki – *Birthmark* – güzel kadına" benzer. Onun meçhul annesi kıvrımlı ağzında, küçük kulaklarında ve kavisli bacaklarında görülür. Tayfalar ona peri masalındaki bâkireler gibi "Güzel" diye seslenir. Onun "erkeksi güzelliği", "fiziksel güç ve güzellik", "hoşluk ve güç"ün Gautier'nin kontraltosundaki ikiliğe benzeyen, erdişilerde görülen birlikteliğidir.[42]

Dorian Gray gibi *Billy Budd*'u da yaratan Apollonca hiyerarşidir. Billy, "doğal soyluluğun üstün figürü" "Yakışıklı Denizci" kategorisinde yer alır. Akranları, "takımyıldızının ışığından onun kadar nasibini almamış olanlar" onu bir yıldız yapar ve ona "kendiliğinden hürmet" gösterirler.

Aşk çocuğu gizlisi olmayan "soylu bir düşüş" sergiler: O esrarengiz doğumuyla yarı kutsal bir ottur. Dorian gibi Billy de baştan aşağı bir karizma örneğidir. Gemideki arkadaşları ona hediyeler verirler, "çamaşırını yıkayıp, eskimiş pantolonlarını yamarlar": "Herkes Billy Budd'a çalışır."[43] Mürettebat feodal itaatin gönüllü vasallarıdır. Billy, Apollonca dikeyliğin denizin ufuk çizgisini kesmesi gibi etrafını kuşatan hiyerarşiyi billurlaştırır.

Billy Budd'ın yıkımı hiyerarşik düzenlerin çatışmasıdır. İago benzeri bir tip olan geminin güvenlik subayı John Claggart, Billy'e karşı tuhaf düşmanlık geliştirir. Melville, "onu Billy'e karşı harekete geçiren şeyin, adlı adınca Billy'nin kayda değer kişisel güzelliği" – doğrudan doğruya Wilde'dan alınma bir tabir – olduğunu açıkça belirtir. Claggart'ın "çılgınca saplantısı" erotik ve estetik bir saplantıdır. Sappho'nun başlattığı ve Petrarca'nın canlandırdığı Batılı bir model olarak Billy'nin güzelliği tarafından baskılandırılmış ve tutsak edilmiştir. İstemi dışında "mıknatıs misali" Billy'nin cazibesine kapılan Claggart, sadomazoşistçe Billy'nin arkasına dokundurduğu sopasıyla ona olan itaatini protesto eder. Bu durumu kışkırtan, Claggart'ın bilinçsizce kitonyen bir kirlilik olarak tecrübe ettiği dökülmüş çorbadır. "Denizcinin üzerine aceleyle bir şeyler boşaltmak üzereydi ki kendisini tuttu": Claggart, kendisini zehirleyen bir arzuyla dolup taşar. O, düşsel ve meleksi olanı Billy'nin zihinde yaratılan imgesiyle içi bulanmış bir iğfal hissine dönüştüren, arpacık kumrusu gibi düşünen bir skeptiktir. Claggart'ın "resmî" teması geleneksel hiyerarşiyi saldırgan bir tarzda yeniden tesis eder. "Büyülenmişçesine" gözlerini Billy'den ayırmadığı itham sahnesinde, Melville'in Hawthorne'dan esinlendiği bu daemonik göz temasında bir kez daha buna çalışacaktır.[44]

Billy, tayfaların görev yerlerini "birbirleriyle didiştikleri fare delikleri" olmaktan çıkaran bir "arabulucu"dur. Tacir kaptan, onun için "Onlara vaaz verdiği için ya da özel bir şey söylediği ya da yaptığı için değil, sırf kendisinden yayılan erdemle ekşileri tatlıya çevirdi" der. Erdem, ahlâkî olmaktan çok estetiktir. Güzel ya da nâdir rastlanan bir erdem. Billy'nin güzelliği, birbirleriyle rekabet eden çoğunluğu düşüncelere dalmış bir birlik içinde ezerek kitlesel bir libidinal enerji yaratır. Oysa onun karizmatik kişisel hiyerarşisi toplumsal hiyerarşiyle uyuşamaz. Farkında olmadan Caesar'ın bastırmak zorunda kalacağı kendi tapıncını yaratır. Billy Budd, toplumsal dünyada *neden olduğu düzensizlikle* bir yıkıcı olarak güzel oğlanın izinden gider. W. H. Auden'a göre: "Pek çok eşcinselin denizcilere özel bir ilgi duyması bir tesadüf değildir; çünkü bir denizci, karanın yasasıyla eli kolu bağlanmamış olan ve böylece suçluluk duygusu hissetmeksizin canının istediğini yapabilen denizlerin masum tanrısıdır."[45] Karanın yasası, istemeye istemeye Billy'yi bir görevliyi öl-

dürmekten idama mahkûm eden Kaptan Vere tarafından yerine getirilir. Billy, göz alıcı ihtişamına rağmen değil, göz alıcı ihtişamı *yüzünden* kolektifin iyiliği adına ölmelidir. Ana güvertede asılmış haldeyken eski çağların darağacında sallanan tanrısı, hayatının baharında katledilen Adonis'tir. Richard Chase onu "hermafrodit İsa" olarak adlandırır.[46] İsa gibi Billy de savaş halindeki bir imparatorluğa içerden bir tehdit gibi görünür. Onu asmakta haklıdırlar.

Billy Budd, güzel oğlan olarak acımasız değil, narsisisttir - çocuğun ilksel narsisizmidir bu. Güzel oğlanın tekbenciliği, Billy'nin kekelemeliğinde, sinirli olduğunda konuşmasını sekteye uğratan "sözel güçsüzlüğü"ndedir. Apolloncalık, hep olduğu gibi, bir sessizlik ve dilsizlik halidir. Billy, "öz-bilinç"ten yoksundur: Onun "yalın doğası" içsel anlamda az gelişmiş bütünlüklü bir Apollonca karakterdir. O, "okuması yazması olmayan" bir câhildir, çünkü Apollonik erdişide sözcükler yoktur. Claggart yalan söylediğinde, Billy ona yanıt vermek için kendisini zorlasa da bitkin bir halde bir darbeyle kendisini itham edeni devirir. O, işgalciyi lekesiz zihinsel uzamından dışarı atarak saygısızlığın öcünü alan Phoebus'tır (Pure/Saf). Ölümünden sonra cerraha, asılmış olan bir kişinin bedeni genellikle "mekanik bir spazm" ile sarsılıyorsa neden Billy'nin bedeninde hiçbir hareket belirtisi olmadığı sorulur.[47] Billy, orgazmın kirletmediği bir bâkire olarak ölmüştür. Bir başka Apollonca ilke: Güzel oğlan, Apollon'un geçici olandan uzak durması nedeniyle orgazmı reddeder. Hiçbir hareket yoktur, çünkü Dionysosvari ritim yoktur, yalnızca billursu bir durağanlık.

Billy Budd, *Tartarus of Maids*'i tersyüz eder. Baştan sona bir erkek destanı olan bu eser, kitonyen kadınsı gücü dışlar. Billy'yi en son gül pembesi şafak göğüne "ağarken" görürüz: Göğe ağan meleksi varlık, Melville'in, Goethe'nin analarının kasvetli diyarına inişine karşı koyar. Felsefî bakımdan güzel oğlan kadınsı (matter) maddenin (*mater* ve *materia* aynı kökenden gelir) yoğunluğunu yok eder. Apollonca erdişiler görünen dünyayı tinsel bir aydınlanmayla titretir. *Moby Dick* gibi *Billy Budd* da cinsel otoriteyi kadının elinden alarak Hawthorne'a meydan okur. Melville, güzel oğlana Apollonca ışıkla parlayan arındırılmış kadınlığı verir.

Billy Budd 1924'ten önce yayımlanmamıştı, bu yüzden Thomas Mann'ın *Dorian Gray'in Portresi*'ne çok şey borçlu olan *Venedik'te Ölüm*'ünü (1911) etkilemiş olamaz. *Venedik'te Ölüm*, yüzyıl sonunun gecikmiş çiçeğidir. Uygarlık çürümektedir: Sanatın beşiği Venedik "kokuşan şeylerin kokusuyla dolu hasta" bir kenttir. Yazar Gustav von Aschenbach, Venedik'e, Goethe'nin *Venedik Epigramları* ve Hofmannsthal'ın *Titian'ın Ölümü*'de (1892) yaptığı gibi orada yaşayan büyüleyici ergen erdişiyi

bulmak amacıyla gelir. Melville'in *Billy Budd/ Tartarus of Maids* antitezlerinde kutuplaştırdığı şeyi tek bir anlatıya sığdırır. Aschenbach apaçık bir biçimde Huysmans'dan esinlenmiş olduğu en eski çağların doğasını tasavvur eder: "Yoğun ve zifirî bir gökyüzünün altında ıslak, bereketli ve devasa bir tropikal bataklık, bir tür tarihöncesi bir ıssızlık... çamurla ağırlaşmış," "gür, şehvetli çalılıktan yükselen palmiyelerin tüylü yaprakları," yeşil renkli "durgun göllerde" kök salmış "yağlı, şişkin" bitkisel yaşam.[48] Bu, soyun kadınsı bataklığı, göz kamaştırıcı biçimsel kusursuzluğunun, doğanın gelişigüzelliğine ve akışkanlığına sövgü anlamına gelen güzel oğlanın belli belirsiz başkaldırısında karşısında bulduğu kitonyen miyazmadır. *Venedik'te Ölüm*'ün bataklığı, Tartarus'un cıvık, "yumurta akına benzeyen" matriksiyle paralellik gösterir.

Sözcüklerin adamı Aschenbach, Apollonca görsel sanatların bir imgesi tarafından tutsak alınmıştır. "Yunan heykellerinden" fırlamış gibi duran, on dört yaşındaki uzun saçlı "kusursuzcasına güzel" oğlan, Apollonca durağanlıktaki bir gölge oyun biçiminde belirir. Kadınlarla – bir mürebbiye, buyurgan bir anne ve "rahibeye benzeyen üç kızkardeş" – kuşatılmış Tadzio, genç ölmeye yazgılı tecrit edilmiş bir tanrıdır. Bahar bayramına yaklaşan Mann'ın taze erdişisi, bir Adonis'tir, ana tanrıçanın kayrılmış oğlan-âşığıdır. Çocuklarıyla dolaşan bu sakin, ağırbaşlı kadının Hawthorne'un eserinde Pearl'ün annesi olan Hester Prynne'dan esinlenmiş olabileceğini düşünüyorum. Sade, gri renkli elbisesi garip bir biçimde "paha biçilemez" mücevher ve incilerle bezenmiştir, Hester'ın süssüz Püriten elbisesi ve "Oryantal" stilde işlenmiş cafcaflı kan kırmızı harfi andıran "inanılmaz savurgan" bir etki yaratır.[49]

Tadzio, Apollonca nitelikler olan "aristokratça bir seçkinliğe" ve sözel engellenmişliğe sahiptir. Oğlan Polonyalı olduğu için "Aschenbach onun konuştuklarından tek kelime anlamadı"; yazar onu "bir şeyleri yumuşak, anlaşılmaz dilinde yarım yamalak döndürürken ve gülümserken" görür. Tadzio'nun Delfi'ye özgü ifadeleri, Billy Budd'ın kekelemesi ve Belphoebe'nin yarım yamalak cümleleri gibi bir başka Apollonca dilsizliktir. Tadzio'nun radikal bir görülebilirliği vardır. Onun bütün suretleri, denizdeki tanrımsı tezahüründe olduğu gibi kelimenin gerçek anlamıyla muhteşemdir. Dalgalardan çıkar, denize *ait* olduğu için değil, köpükten doğan Venüs'ü aşan göksel bir varlık olarak akışkan âlemi hiçe saydığı için. Tadzio'nun "tanrıya benzer güzelliği" karşısında "şaşkına dönüp, dehşete kapılan" Aschenbach, Basil Hallward'ın Dorian Gray'e ve Claggart'ın Billy Budd'a duyduğu hiyerarşik itaatin bir benzerini yaşar. *Venedik'te Ölüm* belirgin bir şekilde, *Dorian Gray*'de ima edilen Plato'nun Phaedrus'una göndermeleri kapsar. Aschenbach, "gözleri ölümsüz güzelliğin imgesiyle tutuşan çömezlerin yaşadığı kızgın dehşet"i tecrübe eder.[50]

Aschenbach da, Basil gibi, belki Wilde'a bir anıştırma olan dönemin

modası "İngiliz denizci takımları" içindeki güzel oğlan tarafından yok edilen bir sanatçıdır. Mitolojik anlamda Tadzio'nun denizci takımı Sakson Billy Budd'a aittir. Oysa Mann'ın güzel oğlanı Melville'inkinden çok daha tekbencidir; ölümcüllüğü hayranının hayatına mal olan salgın hastalıkla tam kelime anlamını bulur. Ara sıra göz göze gelseler de aslında oğlan Aschenbach'ı gerçek anlamda görmez: "Onunkisi, sudaki yansısına eğilmiş Narcisus'un gülümseyişidir; kollarını kendi güzelliğinin imgesine doğru uzatırkenki derin, büyülenmiş, çekici gülümseyişi."[51] Aschenbach'ın gözleri, Tadzio'nun içinde kendisinden başka hiçbir şeyi görmediği aynalardır. Saplantılı yazar, ortada otizmden başka bir şey yokken bir davet gördüğünü hayal eder. İkonikçe yalıtılmış güzel oğlan kızarmış gözün serabıdır. Kendi Dekadansının bir parçası olarak *Venedik'te Ölüm*, Floransalı güzel oğlanı heteroseksüel Venedik'in yozlaşmış geç evresinin bir sembolü kılar.

Aschenbach, sanrısının doruğundayken bile cinsel arzu duymaz. Hep yapıldığı gibi *Venedik'te Ölüm*'ü bir açığa çıkan eşcinsellik günlüğüne indirgemek eserin değerini düşürür. Apollonca varlıklar kendilerine doğru atılan her adımda daha uzağa çekildiği için güzel oğlan asla dokunularak kirletilemez. Tadzio'yu sokaklar boyunca gölge gibi izleyen Aschenbach, eleştirel estetik mesafeyi dikkatle korur. Yıldız-tanrının aklî dengesini yitirmiş bir fanatiği haline gelmiştir. Hayranları için daima ölümcül olan güzel oğlan, Aschenbach'ı soylu ve profesyonel saygınlıktan Helen öncesi geçmişin kendini kurban etme edimine sürükler. Euripides'in Pentheus'u gibi Aschenbach Oryantalleşmiş ve travestileşmiştir: Mücevherler takınıp, parfüm, boya, maskara ve allık sürmektedir. Batılı analitik zekâ, cazibeli Asya kökeninde soğurulur. Mann, Aschenbach'ın Tadzio'nun peşinden gittiği San Marco Bizans bazilikasını "Doğulu bir tapınak" olarak adlandırır; Aschenbach'ın belini büken "Ganj deltasının ılık bataklıklarında üreyen Asya tipi kolera"dır.[52] *Venedik'te Ölüm*'ün naturalist fonunun dışına çıkıp, mitolojik bir okuma gerçekleştirdiğimiz anda Melville'in içselleştirilmiş kadınsı Tartarus'unu göreceğiz. Kıskanç bir ana tanrıça oğlunun hayranını kitonyen miyazmasına saracaktır, çünkü ne de olsa sanatın beşiği olan bu kente kıranı o getirmiştir.

23
Amerikan Dekadanlar
Emerson, Whitman, James

Babası ve ataları rahip olan Ralph Waldo Emerson, Amerikan Protestanlığıyla İngiliz Romantisizmi arasındaki çatışmaya yakalandı. Bir transendentalist* olarak, Wordsworthçü tarzda imgelemi doğaya açmanın peşindeydi. Emerson kendisini bir şair olarak görüyordu ve her ne kadar ününü konferanslarıyla denemelerine borçlu olsa da, bu denemelerin muğlâk yapısı, neredeyse yayımlanır yayımlanmaz anlaşmazlıklara ve çekişmelere yol açmıştı. Hiçbir Romantik çalışmanın Apollonca mantığa uymaya ihtiyacı yoktur. Ama, Emerson'ın üslup tuhaflıklarının psikolojik nedenleri de yok mudur?

Denemeler, düşünce ve düsturun gizli hazinesidir. Dilbilimsel anlamda Emerson'ın üslubu Avrupa dillerinin kalbi olan tılsımlı birleşim noktasında durur. O da, Platon, Augustine ve Nietzsche'nin tercüme ettiği biçimde okur: Yüceltilmiş bir açık seçiklik, görkemli ama yarı saydam kelimeler, yani, temize çekilmiş bir metne aitmiş gibi gelen nitelikler. Ne var ki, parçalarda böylesine olağanüstü, bütününde bu kadar baskıcı bir nesir hiç olmamıştır. Emerson'ın sesi, doğal olmayan bir tekdüzeliğe, duygusuz bir düzlüğe sahiptir. Dinamikten, ezgiden ve çeşitlemelerden, yani müzikten yoksundur. Emerson'ın sırtından bir türlü atamadığı Potestan ahlâkının yükünü hissediyoruz.

Emerson şairleri "özgürleştiren tanrılar" diye adlandırır: "Onlar özgürdür ve onlar özgür kılar." Sembol kurma "özgürleştirme ve neşelenme" anlamına gelir: "Sanki büyülü bir değnekle dokunulmuşçasına dans etmeye ve çocuklar gibi sevinçle koşturmaya başlarız."[1] Emerson neşeli midir? İçinden geldiği gibi davranan şen şakrak şair, olmak istediği ama olmadığı kişidir. En güzel lirikleri, gerilimli ve güçlü olsa da dizenin aşırı kısalığıyla engellenir. Bu durum hız kazandırabilir, ama Emerson'ın güçlü olduğu nokta hız değildir. Wordsworthcu ince eleyip sık dokumanın yavaş ve ağırdan alan zihnine sahiptir. Şiiri, parlak Romantik imgelerle kaynayan denemelerinden çok daha az anlaşılır niteliktedir.

---

* aşkın'ın -olabilirliğin sınırlarını aşan bilginin aksine olabilirin sınırlarındakini araştıran bilgi. -ç.n.

Denemelerine yöneltilen en temel suçlama, örgütlenmiş olmayışlarıdır. Benim gördüğüm kadarıyla sorun, Emerson'ın her bir düşünce grubunu yalıtılmış bir hücrede güçsüz bırakacak şekilde düşünce zincirini durmadan kesintiye uğratması ya da tersine çevirmesidir. Çemberselliğin, George Herbert'ın kusursuz güneş çemberinde iç içe geçmiş dizeleriyle "A Wreath" adlı şiirinde olduğu gibi, sembolik bir kullanımı vardır. Emerson'ın *Çemberleri* derin düşüncelere yoğunlaşmış bu geleneği izler: "Göz birinci çember, onun biçimlendirdiği ufuk ikinci çemberdir."[2] Oysa, denemelerinin gezginci üslubu, her zaman önceden düşünülmüş gibi gelmez. Kanımca bu durumu yaratan, dilin en derinlerinde yaratıcı düzeyde yaşanan kesintidir. Bilinçaltının kadim mağaralarından, kelimelerde ete kemiğe bürünmek üzere heyulamsı morfolojik bütünlükler çıkar. İmge, ritim ve güçlü duygular önceliklidir, sözcükler sonra gelir.

Romantisizmden önce, edebi üslup ortak söylemdir. Romantisizmden sonra ise üslup, personadır. Emerson, üslubu böylesine çok şey anlatan ilk sanatçıdır. Onun düzyazısının tekdüzeliği nihaî anlamda içselleştirilmiş personaların sınırlandırılması anlamına gelir, çünkü her bir ruh halimiz bir personanın gölgesidir. Düşüncedeki maceralar olarak okunabilecek denemeleri, onu katıca sınırlandırılmış etik egoda tuzağa düşüren eril Püriten geçmişe karşı verilen mücadelelerdir. Aşkıncılık, kodları ve kurumları yadsıyarak doğayla birleşme arayışındadır. Oysa kendi gelişimiyle felce uğrayan Emerson'ın benliği, birleşmenin önündeki engeldir.

Emerson'ın çatışmaları adı çıkmış göz yuvarlağı metaforunda apaçıktır: "Çıplak zeminin üzerinde ayakta – başım kaygısız havayla yıkanmış ve sonsuz uzayda yükselmiş – bütün bayağı bencilikler kaybolur. Saydam bir göz yuvarlağı haline gelirim; bir hiçim; her şeyi görürüm; Evrensel Varlık'ın akımları içimden geçer; Ben Tanrı'nın bir parçası ya da bir kısmıyım."[3] Yüksek Romantik tutku; Geç Romantik göz. Barbara Packer, "Emerson'ın göz yuvarlakları *Nature*'ın ilk basımındaki rahatsız edici görünüşünden itibaren hoşnutsuzluk uyandırmıştır," diye belirtir ve göz yuvarlaklarının günlüklerdeki özgün bölümlere sonradan eklendiğine dikkat çeker.[4] Emerson, insan ile doğa arasındaki engelleri ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Onun göz yuvarlağı Romantik rüzgâr lirinin bir çeşididir: Emerson'ın içinden geçen "akımlar", Shelley'nin içinde esen Batı Rüzgârını hatırlatır. Emerson lirin erdişiliğini kötücül bir etki yaratıncaya değin yoğunlaştırır. Hayatın kudreti karşısında edilgendir, artık şarkı söyleyen değil, görendir. Eylemden önce görmek, –gösterdiğim gibi – Dekadan Geç Romantisizmin temel ilkesidir. Emerson, Doğulu gözün mistik görüsünü kıskanır, ama Avrupalı personanın tarihin ağırlığını taşıyan katılığından kaçamaz.

Emerson'daki göz yuvarlağı, onun düzyazısında bulduğum iki özelli-

ğe sahiptir: *Gösteriş* ve *yarı saydamlık*. Göz yuvarlağı büyük ve ağırdır, esinin tam anlamıyla hareket ettirmeye muktedir olamayacağı kadar hantal bir balondur. "Çıplak zemin" "yıkanmış" ya da vaftiz edilmiş bir bebeğin kafası gibi saçsızdır. Göz yuvarlağı somuttur, anıtsaldır; tanın esintisinin temiz havayla doldurduğu donmuş devasa bir anıttır. Emerson onunla birleşmeyi özler ama yapamaz. İçindeyken her kötülükten korunmuş olduğu göz yuvarlağı, bir dölyatağı kesesidir, Goethe'nin Homongolosu gibi içinden dünyayı seyrettiği camdan bir imbiktir. "Bacchus" başlıklı şiirinde "bir üzüm tanesinin karnına" kapatılmıştır. Göz yuvarlağı, ayrılığın ezilemeyen üzüm tanesi, entellektüelin ve sanat uzmanının Apollonca kafatasıdır.

Saydam göz yuvarlağı, dikkate değer biçimde sonradan akla gelen bir düşüncedir – Melville'de de bulduğum kendi kendine ihanet eden bir kalıp. İmgenin sonradan gelmeliği, Dekadan sapkınlığının bir belirtisidir. Packer'a göre, "Göz nötr bir sözcük iken, 'göz yuvarlağı' sözcüğünde grotesk bir şeyler vardır; teşrih odasına çok benzer."[5] İç karartıcı on dokuzuncu yüzyıl kesilmiş organ listemize eklenecek yeni bir kalem: Berenice'in dişleri, Balzac'ın ayağının üstü, Gautier'nin ayağı, Kleopatra'nın dudakları, Gogol'un burnu, Wilde'ın çenesi, Emerson'ın göz yuvarlağı. Emerson'ın bağlantısız retinası geniş ve şok edicidir, çünkü o şişkin Geç Romantik bir organdır: Bütüne üstün kılınan parça, hareketsiz ve yalıtık *bakış*. Azalan dokusuyla bu küre zayıf düşmüş, titremektedir. O, Platon'un uzuvlarını kaybetmiş, terk edilmiş küre – erdişisidir. Emerson'ın belirgin bir şekilde benlikçilikten kaçışı bir diğer Romantik urboros, üzerinde ben'in ben ile karşılaştığı dairesel bir rotadır. Günlüklerinde yazdığına göre; "İnsan dar görüşlüdür ve dokunulmazdır. Her insan sonsuza dek tiksindirici bir gözdür."[6] Ben'in dokunulmaz gözü bir kale gibi işgalcileri geri püskürtür, ama aynı zamanda estetik anlamda geri püskürtür ve uzaklaştırır. Tiksindirici göz yuvarlağı Dorian Gray'in ürkütücü portresi gibi bir Dekadan oto-portredir. Emerson – göz yuvarlağının "Tanrı'nın bir parçası ve paketi." olduğunu söyler. Dekadan parçalarımızı altından sicimle bağlayıp paketleyelim, gene de bu paket hava yoluyla taşınmak için fazlasıyla ağır olacaktır.

Saydamlığın Apollonca bir görüngü olduğunu göstermiştim: O, saldırgan Batılı göz tarafından parçalanan ve fethedilen dişi maddenin yoğunluğudur. Peki, doğanın şenliğinin ortasında bu hantal görsel saydamlığın ne işi var? Emerson'ın eserlerinin merkezindeki çelişkilere yaklaştık. O, gerçekliğe Dionysoscu açıdan yaklaşıyormuş gibi görünür: "Başkalaşım evrenin yasasıdır. Bütün biçimler geçicidir." "Tüm nesnelerin solup gitmesinden ve kaypaklığı"ndan bahseder: "Her şey yüzer gezer ve parlaktır." Bu onun avare gezinen düzyazı üslubuna karşı bir savunma biçimi

olabilir: "İmgelemin niteliği akmaktır, donmak değil."[7] Dionysoscu süreci Apollonik kontura ve durağanlığa tercih ederdi. Denemeleri parçalıdır, çünkü en önemli Apollonik denetimi askıya alır: hiyerarşik ilerleme ya da akıl yürütmenin gelişiminden bahsedemeyiz. Düzyazı, çoklukta, Dionysoscu bir "Çok"ta yatar. Ne yazık ki bu çokluk, aynı zamanda, Emerson'ın denemelerini okunamaz hale getiren Dekadan çürüme ve gereğinden fazlalıktır.

Ama Emerson'ın özlediği şiirdir, deneme değil. Şair maskesini taktığında ne tür ketlemelere maruz kalmıştı? Saydam göz yuvarlağını, fetüs benzeri dazlak bir erdişi olarak tanımladım. O, cinsiyetten arınmış yansıtılmış bir kendilik ve hattâ bedenin bir uzantısıdır. Romantik şairler daima kendilik bilincine sahip hermafroditiklerdir; bu nedenle Emerson "cömertçe ödüllendirilmiş erkeği" bir eşe gereksinimi olmayan "Erkek-kadın" olarak adlandırır. Üstün erkeği, tarihin itici gücünün dişi alıcısı olarak görür. Onun "kolay etkilenir beyni" bir kehânet gibi geleceğe titreşimler gönderir. Diğer yandan transseksüel tema yalnızca anlık şimdidir. Genellikle tersini düşünürüz. Örneğin, *Nature*'da Emerson "Ruh"tan "Yaratan" olarak bahseder: "Her çağdan ve her milletten erkeğin dilinde o BABA olarak ete kemiğe bürünür."[8] Bir fabrika tabelası gibi yanıp sönen bu cafcaflı büyük harfler Emerson açısından alışılmadık bir vurgudur ve bu vurgunun yücelttiği sevecen baba-tanrının Romantik bir eserde yeri yoktur. Bu noktada Emerson Protestan atalarına teslim olmuştur. Onun bu emperyalistçe başlığı kötülüklere karşı koruyucudur, karşıt bir cinsel güce karşı *Doğa*yı korur.

Emerson, Romantisizmin normalde gücünü kendisinden aldığı kadından nadiren söz eder. Başlıca şiirleri erkekleri konu eder: "Uriel," "Merlin," "Bakhus," "Brahma." Az sayıda arketipik kadından şöyle bir bahsedilip geçilir. Yanılsamanın peçesi "Maia" yalnızca bir dörtlükte geçer. "Sfenks" şiiri uzun ve zevklidir ancak Sfenks'in kurnazlıkla alt edilmesi ve kadın gücünün yenilgisiyle sona erer: "Binlerce sesle birden / Dile geldi evrensel hanım, / 'Anlamlarımdan birini söyleyen / Efendisidir bütün varlığımın.'" Bu olan değil, arzu edilendir. Ne erkek, ne şair, hatta ne de başrahiplerin en yücesi dişi doğanın efendisi değildir. Emerson'ın imgelemi umutsuzca yarılmıştır: Wordsworthçü bir arayışa Blake'in zırhını giydirir.

Emerson'da kadın o kadar az görünür ki ortaya çıktığında da muazzam bir güce sahip olur. *Fate*'de şöyle söyler: "Erkekler annelerinin yarattığıdır... Her biri annelerinin dölyatağından çıktığı ânda doğuştan gelen yeteneklerin kapısı onlara kapanır."[9] Erkeğin kadına bu akıl almaz borçluluğu karamsar bir hakikattir. Emerson'ın, sayesinde Amerika'nın Avrupa kültüründen bağımsızlığını ilân ettiği özgüven öğretisi, aynı zamanda dişi

geçmişin inkârıdır. Bir şair olarak Emerson sıkışıp kalmıştır. Onun yüzünü akılcı mirastan doğaya dönmesini sağlayan İngiliz Romantisizmidir. Oysa bir Amerikan anne imago'sunun yokluğu, Romantik bilincin onsuz hiçbir Romantik şiirin yazılamayacağı öbür can alıcı bileşeni olan cinsel arketipi harekete geçirmesini engeller.

Sfenks, Emerson'ın şiirinin içselleştirmeyi reddettiği her şeydir. Örneğin, "Bakhus", kendi mistik birleşme temasına içkin olması gereken kitonyenden inatla kaçınır. Şiirin hızı ve heyecanı onun kaçınma enerjisinden kaynaklanıyor olabilir. Onun kısa, aceleye gelmiş dizeleri, kendini parçalara ayırma, Dekadan *sonlandırmalardır*; o, şairin kadınsı dayatmayla karşı karşıya kalmasından hemen önce çizilmiş olan çözülmenin muğlâk sınır çizgisidir. Emerson'ın Romantik bir şair olarak eksik kalan hermafroditleşmesi, onun deneme ve şiirinin organik biçimini engeller, ruh halini ve sesi düzleştirir ve Apollonik göz yuvarlağını bir doğa şarkısına yerleştirir. Romantik bir cinsel persona olarak Emerson'ın "BEN"i, ancak yarı yarıya doğmuştur.

Amerikan şiirinin kadına açılması, onun dışladığı her şeyi uzun, düzensiz şiirsel çizgisine katan Emerson hayranı Walt Whitman tarafından başarılır. Emerson'ın yanlışlıkla birbirinden kopuk imgelerde tahayyül ettiği Dionysosca, Whitman'ın hevesle içine daldığı bir seldir.

Whitman, nesnelerle ve kişilerle şişip kabaran ağır bir doğum ve ölüm çemberi olan Amerikalı doğa-anayı icât eder. O, "yaşamın okyanusu", "ateşin yaşlı ana", şehvetli karanlık, arkaik gecedir: "Çıplak göğüslü gece iyice bastır – iyice bastır besleyen çekici gece!" Whitman, Wordsworth'ün sevecen anneliğini Coleridge'in korkunç vampirliğine başvurmadan düzeltir. Öğrenmeyle değil, şairane bir dürtüyle eski çağların ana tapınçlarının evrenbilimini yeniden canlandırır. Onun tasavvur ettiği, kargaşa içindeki dünya – gebeliğidir: "Körükle, körükle, körükle, / dünyanın hiç durmadan körüklenmesi doğurganlığa... daima madde ve çoğalma, daima cinsellik." "Yıldızları birbirine bağlayan ipliklerin, dölyatağının ve babalığın dokunduğu kumaşın... sesleri"ni duyar.[10] Bu propagandacı evreni kuşatan, her şeyi kapsayan annenin cinsel bir ikiliği vardır. Whitman, kişileştirme aracılığıyla birleştiği hermafrodit tanrıçanın oğul-âşığı ve rahibidir. Tüm varlıkları havadar bir kese olarak tasavvur ettiği benlikte eritmek ister. *Çimen Yaprakları*'nın epik katalogları, şairin durmamacasına kendini döllemesi ya da kadınsı şişkinlik, sanatçının Ulu Ana, Evrensel Erkek-Kadın olarak portresidir.

Whitman, ruhunda cinselleştirilmiş ihlalleri kışkırtır. Onun tekniği olan özdeşleşme, Dionysoscu empatidir: "Her tür renkte ve kalıptayım,

her zümre ve dinde, / Çiftçi, tamirci, sanatçı, denizci, derviş / Mahkûm, pezevenk, kabadayı, avukat, beyefendi, fizikçi, rahip." Pezevenkten rahibe kadar bu sayısız personalar varlığın yüce zincirini oluşturur. "Babaç olduğu kadar da anaç" Whitman, transseksüel yansıtmalar yapar: "Ben doktorum, aktrisim" ya da "uykusuz dulum" ya da âşığı için süslenip püslenen genç bir kız. Şiir dünyanın tüm varlıklarını kapsar. Bir dizi listede üç düzine hayvan, böcek, balık, bitkiler, panterden yengece kadar yaratıklar sıralanır. "Âşıklarım beni boğuyor," der Whitman; "çiçek tarhlarından, asmalardan, ağaç dibinde birbirine dolanmış çalılardan" onun adını çağırırlar. Keats gibi o da dünyanın olgunlaşmış "Çoğul"larını kapsayan Dionysoscu yayılmayı taklit eder. Tüm engelleri dağıtır: "Kapıların kilitlerini açın! / Kapıları kenar pervazlarından açın!" Apollonca gasp yaşanmamalı: Mahremiyet ya da saflık, bütünlükten kopan kısır parçalardır. *Çimen Yaprakları*'nın gelişigüzel bir tümden kapsayıcılığı vardır. Demokrat Dionysos anlamı süprüntü, kırıntı ve döküntüye doğru genişletir: "eciş bücüş, önemsiz, düz, aptalca, hor görülen", "kepek, saman, tahtanın kıymıkları, tohumlar ve deniz-glüteni, / Kir, parıldayan kayaların tortusu, tuzlu marulun yaprakları, gel-gitin taşıdığı." Musevi-Hıristiyan bu dünyaya hükmederken, Dionysoscu bu dünyanın hükmettiğidir. Whitman karşıtları bir araya getirir: "Kendime ters mi düşeceğim?.. Kocamanım, çoklukları sığdırırım içime."[11] Dionysos'un çoğul – biçimli sapkınlığı Apollonca sınıflandırmayı ve hiyerarşiyi dağıtır.

Emerson'ın şairin özgürleştirici olacağına ilişkin kehâneti, serbest vezni Mısır'daki Antonius gibi "ölçüleri aşan" Whitman tarafından yerine getirilir. O, doğanın akışı içinde her şeyi harekete geçirir. Serbestçe ilerleyen yapısı ve aralıksız başkalaşımlarıyla *Çimen Yaprakları* edebiyatın en mükemmel Dionysoscu şiiridir. O, toprak anayı uyandırmak ve doğurganlığa kışkırtmak üzere onun özelliklerini, meyveleri, ürünleri ve hayvanlarının adlarını bir bir sayan eski çağların dinsel şarkılarından doğmuştur. Apollonik biçimi ve görgü kurallarını çiğneyen Dionysosculuğu, aynı zamanda onun zayıflığıdır. En iyi durumda Pindaros'un ihtişamına sahiptir, en kötü durumda ise karnaval çığırtkanları gibi cırtlak sesli ve komiktir. Yine de, entelektüel incelmişliği yüzünden Dionysos Lusios (Özgürleştirici) olamayan öncülünü, mutsuz Emerson'ı hatırlayalım.

Whitman da, Baudelaire gibi Hıristiyanları ve burjuvaziyi sarsmanın yollarını arar. O, "yasak sesleri, / Cinsiyetlerin ve şehvetin seslerini... benim tarafımdan düzeltilen ve dönüştürülen yakışıksız sesler"i iletendir. Protestan geçmişten bir başka kopuşu gerçekleştirir. İçsel hayatın asık yüzlü tapıncı olan Püritenlik nesnelere değil, edimlere değer vermişti. Yeniden canlanmış nesneler yumağını kendisine süpüren pagan *Çimen Yaprakları*, şimdi artık *deneyimler*den ibaret hale gelen edimlerin ahlâkî bo-

yutunu ortadan kaldırır. Kadınca bir rehavetle Türk hamamlarında uykuya yatırılan Püriten irade, çatışmacı karakterini bırakır. Whitman bir dizesinde, "Hafif hafif gıdıklayan cinsel organlarıyla rüzgâr bana sürtünür," der. Ya da "ak karınları güneşe doğru gerilmiş, sırt üstü yüzen delikanlılar" gördüğünden bahseder.[12] Burası ereksiyonun olmadığı bir dünyadır. Penisler, esintinin getirdiği polenlerle beneklenmiş meyveler, ya da suya gizlenmiş parlak bitki soğanlarıdır. Hiçbir gerilim ya da disiplin yoktur, çünkü *Çimen Yaprakları* rehavet içindeki kadınsı gerçekleri yüceltir.

Emerson'ın etkisiyle, "Osiris, İsis, Belus, Brahma, Buda"ya başvurmalarının gösterdiği gibi, Whitman'ın Dionysoscu çoklukları, bir pagan sinkretizmidir.[13] D. H. Lawrence, Whitman'ın "kendimin şarkısının" ben'i, "bir pelte"ye bir "bulamaç"a "Tek Kimliğin berbat pudingine" dönüştürdüğünden yakınır.[14] Forster'ın *A Passage to India* (Whitman'ın son şiirinin adı) adlı eserindeki Hinduizm gibi, her şeyi onurlandırma ve soğurma şevkine, ayrımların ortadan kalkması eşlik eder. Kendisini, müşfik pelerini altında yüzlerce biçim saklayan bir Madonna della Misericorida olarak betimleyen Whitman, kendisini Dionysoscu tarzda genişlemiş tek bir kimliğe doğru yönlendirmeyi tam anlamıyla hiçbir zaman başaramaz. Whitman da, ağır göz yuvarlağıyla Emerson gibi birleşme istencini, başa belâ ben'in, yani bedenin maskesi ardında bastırılmış olarak bulur. *Çimen Yaprakları* birliği savunsa da, gerçekleştirdiği ayrılmadır. Güleryüzlü şarkısı "Embraceable You" gerçekliği iç kemiren bir boşluğa yerleştirir. Bu tartışmasızca cömert şiir, en ürküncü Dekadan röntgencilik olan ahlâkî müphemliklerce lekelenir. *Moby Dick* gibi *Çimen Yaprakları* da Geç Romantik dürtülerle karman çorman olmuş bir Yüksek Romantik eserdir.

Whitman, uyuyanların ve hastaların yataklarının başucunda dikildiğini – ilerde İç savaş dönemi hastanelerinde uygulamaya koyacağı bir zevk – hayal etmekten hoşlanır. Blake'in "Bebek Sevinç" ile karşılaştırdığım *The Sleepers* bu tema üzerine bir rapsodidir: "Hayalimde dolaşıp durdum bütün gece, / Parmak ucumda yürüyerek, sessiz ve hızlı yürüyüp durarak, / Uyuyanların yumuk gözlerinin üzerine açık gözlerle eğilerek." Karanlıkta öylece durmuş, "teskin edercesine ellerini bir aşağı bir yukarı onların üzerinde gezdirir." "Başucundan başucuna" gezerek, çocukları, ölüleri, sarhoşları, mastürbasyoncuları, ahmakları, eşleri, kız kardeşleri, uyuyanları ya da ölüleri ziyaret eder.

Milton Kessler, derslerinde *The Sleeepers*'ın "hortlaksılığından" ve "şehvetperestliği"nden söz ederdi. "Fetüs" gibi kıvrılmış uyuyanların üzerine eğilen şairin "büyüsel, tanrıya benzer bir duruşu" vardır: "Onları o yaratır. Hepsi de onun karşısında âcizdirler." Whitman'ın sempatisi ve özdeşleşmesi saldırganlık ve istilâya dayanır. Şiirin röntgencilik benzeri bir zorbalığı vardır: Kadir-i mutlak göz nesnelere edilgenliği dayatırken, on-

ların kişisel bilinçlerini yadsır. Normal olarak hiyerarşinin Dionysoscu düşmanı olan Whitman, bir uçtan bir uca insanlığı teslimiyetin sefilliği içinde önüne serer. Uyuyanlar, onun zihnini etkilemek üzere bekleyen maddedir. Onun kriminal haneye tecavüzü, yatak odaları kadar rüyalarının da ihlâli, sessiz, erotik bir heyecan yaratır. Şiir, psiko-cinsel bir ihlâl ve tecavüz, Whitman da geceleri dolaşan vampir.

Whitman da, Blake gibi cinsel gizlilik ve utancı kaldırarak bâtıl yasaları yok etme iddiasındadır. Fakat onun şen teşhirciliği bir maskedir. *The Sleepers* onun kendisini gizlemesinin boyutlarını ortaya koyar. "Kubla Khan" da olduğu gibi kalabalığın gözleri şaire kapalıdır, ama artık bu gözleri kapatan şairin kendisidir. *The Sleepers* ölüler şehrini dolaşan gece devriyesidir. Whitman'ın insanlarla ilişkileri gergindir. Gerçekte onların ötekiliğini, çoğul kimliklerini takdir etmediği için yalnızlığa mahkûmdur. Onları parçalanmanın demokrasisinde boğarken, arkaik geceyle sarmalar. Onun kasılma halindeki kendini sınırlamaları Dekadan kapanımdır. Whitman'da Amerikan edebiyatının Geç Romantik kızkardeş-ruhu vardır. Onun Dekadan röntgenciliği, Emily Dickinson'ın kaypak ölüm-dikizleyiciliğini dört gözle bekler. Şaşırtıcı olan, avare cinsel putperest ile bekâr münzevinin aynı sapkın duyarlılığı paylaşmasıdır.

Whitman'ın cinsel mahareti de gözüktüğü gibi değildir. Kendi şiirinin hermafroditik mesajına güvenemeyen Whitman, sonraları sahte olduğu kanıtlanan bir erkeklik gücünün reklamını yapmaya hayli zaman ayırdı. Kendisini hayranlık verici bir tarzda "şiddetle arzulayan, hantal, mistik, çırılçıplak," "Vahşi, şişman, şehvetli, yiyen, içen, üreyen" olarak tanımlar. "Tam gelişmiş erkeklerle kadınlar" lehine "cinsiyetsizleri ve iğdiş edimli hayvanları" hor görür.[15] Bu biyografi değil, psikografidir. Demek oluyor ki, böylesi kurgusal iddialar biseksüel *Çimen Yaprakları*'nın erkeksi personalarını yaratmıştır. Aslında her şeyi kapsayan hermafroditik anne öylesine kudretli bir kavramdır ki eril kişi lüzumsuzlaşır. Balzac'ın Oryantal yatak odasının kadınsı dünyasına girmek üzere silahlı eşlikçiler toparlayan intikam peşindeki kahramanını andıran Whitman, şiirinin kabaran kadınsı doğasında kendi öz cinsiyetini koruyabilmek için erkekliğini aşırı vurgulamak zorundadır.

Ulu Ana ile özdeşleşmesi yüzünden, erkeklik, Whitman'ın personalarının en zayıfıdır. O sözde erkeği bir doğum günü balonu gibi patlayacaktır. Duyumsal okyanus anasını Whitman'dan esinlenen Swinburne'ün aynı durumdayken hiçbir cinsel kaygısı yoktur. Muhtemelen Sade ile Baudelaire'in otoritesine yaslanmasından ötürü, erkeğin kadına boyun eğmesini hoş karşılar. Üst-sınıftan Swinburne şiire salonun görgü kuralları dünyasından gelir, oysa Whitman, emeğin ve fiziksel gücün insanı insan yaptığı proleter geçmişinden kaçamaz. Bu yüzden *Çimen Yaprakları* bizi hayalî bir süvari kılıcının kulak tırmalayan şakırtılarını dinlemeye zorlar.

Kadına karşı şehveti sadece taklit ediyor olmakla birlikte Whitman hiç de kadın düşmanı değildir: "Erkek olmak kadar yücedir kadın olmak diyorum, / Ve erkeklerin anasından daha yüce hiçbir şey yoktur diyorum." Melville'in aksine, şevkle incelediği doğurganlık mekanizmasını göklere çıkarır: "Dölyatağı, memeler, meme uçları, süt veren meme, gözyaşı, kahkaha." Keats gibi şiirini damıttığı "hayvan memesi yüreği"nden bahseder. Heteroseksüel arzu başka bir meseledir. *Çimen Yaprakları*'ndaki gerçek erotizm İlyada'daki acı-zevk sahnelerinde gördüğümüz atletik erkeklere yönelir: "Denizin anaforlarında çıplak yüzen güzel, devasa bir yüzücü gördüm... Bembeyaz bedenini, korkusuz gözlerini gördüm." "Sersemlemiş, hızla çarpmış ve yara bere içinde" kayalara vurmuştur. Dalgalar onun kanıyla beneklenmiştir: "Onu yuvarlar, sallar, döndürürler, / Güzel bedeni daireler çizen anaforlarda doğar... Gözden uzakta tez doğar yiğit cansız beden."[16] Röntgenci Whitman, havada asılı kalmış martı, beyaz erkek güzelliğinde açılmış kırmızı gediklerde oyalanır. Bu sahne, Akhilleus'un Irmak Skamender ile savaşını Odysseus'un deniz kenarındaki uçurum ile olan dövüşünü bir araya getirir. Ama Homeros'un kahramanları hayatta kalır. Whitman, duyusal olarak sadomazoşist ve doğanın eliyle şehitlikle yok edilen bir geç Romantik yazgıyı yeğler.

Whitman için eşcinsel eylem ve haz diğerleri kadar anlaşılmazdır. Onun erotizmi, Dekadan röntgenci erteleyişte kalır. Hayaletsi yalnızlığı içinde geride durmak yerine cinsel sahnelere katıldığında, yerinden edilmiş cinsel edimler karşısında edilgendir. "Nasıl da kalçalarıma yerleştirdin de başını ve uysalca döndün üzerimde, / Ve göğüs kemiğimin üzerinden sıyırıp gömleğimi, daldırdın dilini çıplak yüreğime, / Ve uzandın sakalımı hissedinceye dek, ayaklarımı tutuncaya dek uzandın." Dilini eşcinsel bir iğfalde kaybeden Christabel'den farklı olarak Whitman, içinde bir yılan gibi süzülen ve onu dilin esrikliklerine kışkırtan bir başka dil kazanır. Buna uyan bir başka bölüm, Swinburne ile karşılaştırdığım kadınsı erkek kahraman hayalidir: "Göğüs kemiği kırılmış, ezilmiş bir itfaiyeciyim, / Üstüme çöken duvarların enkazına gömüldüm."[17] Bu erkeğin diliyle kırılmış göğüs kemiği, eşcinsel bir bekâret yitimidir. İtfaiyeciyi ezen, Poe'nun esneyen "hiddetli duvarları" nı andıran içeri doğru göçen rahimdir. "Can yoldaşlarım... beni şefkatle kaldırdı": Queequeg'in Tashtego'yu balinanın ağzından kurtardığı gibi, Whitman'ın itfaiyecisi de annenin bedenindeki şairi içinde bulunduğu çıkmazdan çekip çıkarır. Whitman'ın her şeyi kapsayan annesinin ritüel içinde katledilen oğul rolünü üstlendiği bir Geç Romantik pietà sahnesidir.

Çimen Yaprakları'nda arzu eşcinseldir, arzunun eşcinselliği, penisin dikleşmesini önleyen aynı nedenden kaynaklanır: Baudelaire'nin dev kadını kadar dağ büyüklüğünde olan Ulu Ana ile çiftleşmenin fiziksel im-

kânsızlığı. Erkek bedeni doğanın devasalığı tarafından yutulmuştur. Whitman'ın kaslı adamının işe yaramazlığı da böylece görünür olur: Öylesine özendiği erkeksi persona, hermafrodit evrenin bolluk ve uçsuz bucaksızlığı karşısında cüceleşip önemsizleşir. Swinburne'de olduğu gibi birleşme genital değil, oraldır. Whitman, nesne-dünyasını tüketir, tıpkı o dünyanın kendisini tükettiği gibi. Onun şiirsel üslubu cinsel bir duadır; benliği, dünyanın maddesi dünya-ananın istilasına hazırlayan uzun yakarışlardır. Biçim ve içerik anlamında *Çimen Yaprakları* kadınsı Dionysos'un akışkanlığına sahiptir. "Sen deniz!", diye haykırır şair, "Sevgili ıslaklığınla savur beni." Ya da Bakkhalara yakışan bir görüntüde: "Denizlerin aydınlık suyu cennete yayılır."[18] Diğer yandan Whitman, Maenad'ların topluluğuna uyum sağlayamaz. Her ne kadar bu ıstırap veren uzaklıktan benzer şekilde acı çekse de, onun şiiri Wordsworth'ünkinden daha kalabalıktır. Swinburne'ün melankolik Hermafroditi gibi cinsel inzivada kısılıp kalmıştır. Bir imtiyaz ve lânet olarak erdişiliği, onu kadın ya da erkek âşıklarıyla birleşmekten alıkoyar. Whitman'da gerçek anlamda bir yakınlaşmadan söz edilemez. Onun şiiri, yakınlaşmanın yerine konan bir şey ve yakınlaşma*dan* sapmanın bir kaydıdır.

Evren yaratıcısı münzevi Whitman, bir cinsel persona olarak, Mısır'ın ilk harekete geçirici tanrısal gücü otuzbirci Khepera adını verdiğim erdişidir, ki bu aynı erdişi Aubrey Beardsley ile Jean Genet'in keşişlere özgü, cinsel bakımdan müphem dünyalarını da simgeler. Sartre, "Genet, sırasıyla gül, köpek, kedi, sarmaşık olan tüm karakterlerindeydi. O, tüm insanlar ve doğadaki her şeydir," derken Whitman'ı tarif ediyor olabilir.[19] Her üç sanatçı da doğurganlık ve yadsımanın sapkın paradoksudur. Her birinde kendini uyaran imgelem modern ben'in esaretinde gelişir.

Normalde bir toplumsal romancı sayılan Henry James, bir Dekadan Geç Romantiktir ve eserlerinin eşsiz ve tedirgin edici karakterini bu durum verir. Eleştiri, James hakkında da biraz fazla övücüdür. Bu durumun sonucu, Spenser ve Goethe de olduğu gibi, fantastik bir şekilde sapkın bir imgelemin akademi tarafından sansürlenmesi olmuştur. James'in bu yüzyıl başlarında yayınlanan son romanları, *Venedik'te Ölüm* gibi on dokuzuncu yüzyılın son dönemine aittir. İngiliz edebiyatının başka hiçbir kurmacası, "geç" dönem üslubunun işareti olan İskenderiye tarzı süslemeyle böylesine ağırlaşmamıştır. İngiliz romanında çok az erdişi bulunduğuna işaret etmiştim. James'de cinsiyet dönüşümleri onun gizli Romantisizminin bir belirtisidir.

James'in en edilgen kahramanı *The Ambassadors*'da (1903) karşımıza çıkar. İnce, uzun ve sinirli bir mizacı çağrıştıran adıyla Lambert Strether

buyurgan kadınların sindirdiği ürkek bir erkektir. Nişanlısı Bayan Newsome'ı düşünürken, "Küçük, susamış fincanını onun kovasının ağzına uzattığı" ânı anımsar. Dolu olan Bayan Newsome, boş olan kahramandır. New England'lı bir hanımefendi olan Bayan Newsome, geveze bir Esin perisi ya da davul gibi şişkin bir çaydanlık, Strether'ın ufacıklığında fallik kişiliğin çağlayan misali fışkıran muhteşem gücüdür. Strether, bilinci, yaşamın "teneke kalıbına" dökülen "çaresiz bir pelte" olarak tanımlar.[20] James'de bu tür acıklı düşünceler sadece erkeklerin payına düşer.

James'in konuşma figürleri garip bir biçimde şom olabilir. Strether, arkadaşlarıyla konuşurken kendisini "merdanenin zaferlerini evine taşıyan bir çamaşırcı kadın" gibi hisseder. Çamaşır sıkacağı olarak kadın: Çamaşırhane bile iradenin kadınsı zaferinin arenasıdır. İki romancının transseksüel mahlaslar aldıkları *The Death of the Lion*'da Bayan Wimbush ile Neil Paraday arasındaki ilişki Bayan Newsome ile Strether arasındaki ilişkiyle paralellik gösterir. "Kör, vahşi bir güç" olarak Bayan Newsome "çelikten ve deriden yapılmıştır." Öte yandan Strether "Hindistan kauçuğundandır." Bayan Wimbush ise arsız bir totem, oyuncak bebeği ezip geçen bir lokomotiftir. *The Wings of the Dove*'da (1902) "yüklenmiş, fırlatılmaya hazır, kocaman bir roket"gibi olan Bayan Lowder'a benzer. Hatta Bayan Lowder'ın mobilyaları bile "neredeyse anormal denilebilecek kadar beğeniye uygun, saldırganca dikelmiştir." O, "tuhaf idoller, mistik kabartılarla" dolu "Juggernaut'ın arabasıdır." James'in zengin dulu, karşılıklı yumruklaşan koca memelerin pruvasıyla önden giden, sıkıştırarak yavaş yavaş ezen bir dizeldir. Bayan Lowder, akşam yemeğindeki sohbetleri gemiye dümen kırdırır gibi yönetir, "adalar arasındaki deniz yolculuğunda uskurunun şapırtısıyla" kaldığı yerden devam eder.[21] Fallik pervanesini eliyle çalıştıran ev sahibesi yüzen işkence askısındaki ağırlıktır – *Raft of the Medusa*'daki yemek masası gibi.

James'in kadınlarının fıtratten gelen bir otoriteye sahiptir, buna karşılık erkekler ricat halindedir. *Wings of Dove*'un sıkışmış menekşesi Merton Densher, "Onun doğduğu günden beri fikirleri vardı, hiç şüphesiz, gösterdiğinden çok daha fazla." diye düşünür. Gereğinden fazla fikir sahibi olmak, erkek benliğinin kesinliğini bulanıklaştırır. Densher, hem Bayan Lowder'a hem de "katıksız itaatini" sunduğu küstah yeğeni Kate Croy'a tâbidir. O, "yalnızca izleyici olmaktan" memnuniyet duyarken, Kate "geçit törenindeki kusursuz askerdir." Durumdan hoşnut olan Densher, "Ah, öylesine buyurgan ki" der. James'in zayıf kahramanı kendisinin efendisi olan hanıma karşısındaki itaatini sözlerle dile getirir. Densher, Kate'e "Çok muhteşemsin," dediğinde aldığı cevap, "Elbette muhteşemim"dir.[22] Böylesi ânlar, bariz etkisi, ironinin arkasına başarısızca gizlenmişliği nedeniyle nahoşluğa çok yaklaşır. Başını kuma gömen devekuşu örneğinde-

ki gibi. Wilde, Bayan Bracknell ve Gwendolen'e, cesur erkek rakiplerine hükmetmelerine izin vermekle çok daha dürüst davranmıştır. Yavan kahramanlarını saygıdeğer tavırlara yönlendiren James, kendisini ise bir saray hermafroditine, kraliçenin sarayında yapmacık tavırlarıyla bir dalkavuğa dönüştürür. Onun köleliği, Poe, Baudelaire ve Swinburne'ün Romantik vampirlerine gösterdikleri tapınmacı hürmetin bir başka çeşididir.

Bir cinsel persona olarak edilgen erkek, James'in Dekadan geç dönemini haber verir. *Bir Kadının Portresi*'nin (1881) hastalıklı Ralph Touchett karakteri, kalıtımsal olarak yarı-kadınsıdır: Babası "daha çok bir anne gibi" ve annesi "baba gibi" ve hatta "devlet gibidir." O, "ilişkili açıların tesadüfî tutarlılığıdır.": "Büyük fiziksel âcizliğini gösterir şekilde ayağını sürür, tökezler ve ağır aksak yürürdü." Bu sakar kukla, cesur kadın kahramana itaatini şöyle dile getirir: "Isabel Archer beni daima yönlendirdi, zaten o herkesi yönlendirirdi. Yine de ben ona karşı bütünüyle pasiftim."[23] James'in erkeği, bir hastanın hipnozcusuna boyun eğişi gibi kadının *gücüne teslim olur*. Eril ayın dişi güneşte yansıması gibi o da aksinde parıldar. Geç dönem eserlerinde James, kahramanlarının ataletine mazeret olan fiziksel sakatlığı terk eder. *The Beast in the Jungle*'ın (1903) kahramanının evlenmeme nedeni, Melville'in kâtip Bartleby'ı gibi bir tercih meselesidir. Onun alçakgönüllü bir şekilde bekârlığı kabullenişi, modern anlamda bir nevrozdur. Şehirlilere özgü soluk benizliliğiyle James'in erkeği, banka hesaplarına gömülmüş Bartleby'dir. Evlilikten kaçınan kahraman, aceleyle sunağa koşturan İngiliz Rönesans erdişilerinin tersidir. Matmazel de Maupin gibi erdişiliğini muhafaza etmek adına yalnız kalır, ancak onun aksine kadınca bir bekleyişte edilgenliği ve durağanlığı seçer.

James'in sadomazoşist kurgusunun kadın kurbanları da vardır. Üç roman da bu dünyadan değilmiş gibi görünen genç kadınların aşağılanmasıyla lezbiyen cazibe temasını bir araya getirir. James, bu temayı atası Coleridge'in *Christabel*'i olan Hawthorne'un *Blithedale Romance*'ından almıştır. Bu yüzden en önemli romanlarının kurgusu doğrudan Romantisizmden beslenir. Buyurgan Isabel Archer'ın kendisi de hafiften erotik bir ilişki kurduğu zeki ve etkileyici Madam Merle'in buyruğundadır. Merle onu, "aşağılamak" için "erkeklere alışması" konusunda teşvik eder. *Bir Kadının Portresi*'nde Romantisizmin vampir tezahürlerini esas alan, tahakküm ve teslimiyete dair iki teatral ân vardır. İlkinde resim atölyesine giren Isabel, onları Merle'in ayakta durmuş, estetik âşığı Gilbert Osmond'ın ise oturmuş aşağıdan yukarı doğru ona bakarken bulur. Bu sahne teşrifat kurallarına aykırıdır: Bir hanımefendi ayakta dururken hiçbir beyefendi oturmamalıdır. Madame Merle toplumsal yapının dışına çıkmış, kumanda makamındadır. İkinci olay, Isabel'in teslimiyetçi duruşunu yineleyen romanın doruk noktasında açığa çıkar.

"Kimsin-nesin?" diye mırıldandı Isabel. "Kocamdan istediğin ne?.. Benden istediğin ne? ...

Madame Merle, manşonunu okşayarak fakat gözlerini Isabel'in yüzünden ayırmaksızın yavaşça ayağa kalktı.

"Her şey" yanıtını verdi.

Isabel oturduğu yerden kalkmadan ona doğru gözlerini çevirdi, yüzü neredeyse bir aydınlanma yakarışıydı. Oysa ziyaretçisinin gözlerindeki ışık karanlığa benziyordu.

"Ah, bu ne ıstırap!", diye mırıldandı en sonunda ve elleriyle yüzünü kapatarak geriye devrildi. Bayan Touchett'nin haklı olduğu düşüncesi yükselen bir dalga gibi üzerinde geldi. Madam Merle onunla evlenmişti![24]

Merle, Hawthorne aracılığıyla James'de yeniden ortaya çıkan, diz çökmüş Christabel'e bakışlarını sabitleyerek iradesini kıran vampir Geraldine'dir. Müstehcen şekilde manşonuna dokunuşu bile Coleridge'in iğfal sahnesini çağrıştırır. "Madam Merle onunla evlenmişti": Dönemin jargonunda bu Merle'in gizlice Isabel'in evliliğini ayarladığı, onu evlendirdiği anlamına gelir. Oysa aynı zamanda sapkınca bir müphemlikte Merle'in Isabel'i lezbiyen gelini yaptığı anlamı taşır. Onların evliliği, vampirin zaferini ilân ettiği yerde, komplocu daemonik tasavvur düzleminde gerçekleşir. "Kimsin-nesin?" Merle (Fransızca kara tavuk) hayvanî gecenin tezahürü, Romantisizmin toplumsal romanı iğfalidir.

The Wings of Dove'a da benzer bir gölgemsi tasarım hâkimdir. Yapmacıksız Mily Theale, "neşeli bir delikanlı"ya benzeyen "müthiş" ayartıcı Kate Croy tarafından büyülenir. Milly, Kate'in karizmatik güzelliğinin işgaline uğrar. Lord Mark'ın evlenme teklifini savuşturur ve onun kendisi yerine Kate ile evlenmesi önerisinde bulunur: "Çünkü o bugüne dek gördüğüm en güzel, en akıllı ve en büyüleyici yaratıktır ve eğer erkek olsaydım ona tapmaktan başka bir şey yapmazdım. Doğrusu şimdi de öyle."[25] Bu şekilde Mark Kate'e sahip olurken Milly'nin vekili gibi mi davranacaktır? Yoksa, Kate yetişkin rollerde onun ikizi olarak Milly'nin kimliğini mi gasp edecektir – iğfalin sabahında Coleridge'in vampirinin yaptığı tam da budur.

James'in lezbiyen bağlanma ve büyülenme kurgularının en pervasızı *The Blithedale Romance*'a olan minneti gayet iyi bilinen *The Bostonians*'tır (1886). Hawthorne'un irade sahibi Zenobia'sı feminist bir bekâr olan mütehakkim Olive Chancellor'a dönüşmüştür. Onun vesayeti altındaki Verena Tarrant'ın bir hipnozcunun kızı olması Hawthorne'dan alınmış bir ayrıntıdır. Merle gibi Olive de "vahşi, kana bulanmış, açgözlü bir ırk" olan erkeklere düşmandır. Verena'nın "kolayca boyun eğen, hükmedilmekten hoşlanan" bir yanı vardır. O, daha önce Spenser, Sade, Blake, Coleridge ve Balzac'ta karşılaştığımız psikolojik anlamda saf kadınlığıyla

savunmasız kadındır. Onun cinsel anlamda basitliği, erkek ya da dişi, avcıları cezbeden bir boşluktur. *The Bostonians*'da zengin bir lezbiyen ile bencil bir zamparanın kadınsı bir genç kız uğruna giriştiği iktidar mücadelesinin Balzac'ın *Altın Gözlü Kız*'ından alındığından kuşkulanıyorum. Balzac'ta olduğu gibi lezbiyen, cinsiyeti muğlâk, yırtıcı bir erdişidir: " Cinsellik neydi ki, tanrı aşkına?" [26]

Baudelaire için Poe neyse, James için de Hawthorne odur: Coleridge'in daemonik cinsellik ve iktidar psikolojisinin aktarıcısı. Bir toplumsal romancı olan James'in, Coleridge ile böylesine derin ve yaratıcı bir bağa sahip olması başka türlü mümkün olamazdı. Toplumsal romanın, kamusal ve özel bir düzensizlik kaynağı olan cinsel arketipin denetimi ya da dışlanmasına dayandığını iler sürmüştüm. Bir lezbiyen erotika çizgisi olarak Coleridge, Hawthorne, James sıralaması, Balzac, Baudelaire ve Swinburne sıralamasının paralelidir. Tek lezbiyen çift, kimliğin üç ışınına ayrılır. Cinsel anlamda ne yapacağını bilemeyen sanatçı, tahakküm edenin yozlaştırdığı edilgen bir kızda kendisini tasavvur eder. Edmund Wilson, James'in bütün kadın kahramanlarıyla arasında kurduğu transseksüel özdeşleşmenin farkındadır: James'in "arzunun yada kirlenmenin nesnesi olarak gördüğü henüz olgunlaşmamış kızlara" olan ilgisi "kadınsı ve erkeksi olanın karşıtlığında" erkek kardeşi William ile olan kutupsallaşmasından ileri gelir: "Henry James'in eserlerinde, onun daima şefkat gösterdiği, sevdiği ve koruduğu ve sonrasında da iğfal etmeye, ve hatta öldürmeye yeltendiği masum küçük bir kız çocuğu vardır."[27] James'te sapkın olan bu psiko-dramanın bir saplantı biçiminde *yinelenmesidir*. O da tıpkı Poe gibi aynı hikâyeyi defalarca yazar. Yineleme ve marazi bireyleşme: *Uğultulu Tepeler*'de gerçekleştiği biçimiyle karakterleştirmenin bulanık doğası Romantisizmi haber verir.

Erkeksi bir kahramanının oluşuyla *The Bostonians*, James'in eserleri arasında benzersiz bir yere sahiptir, tıpkı *Kızıl Ölüm*'ün Poe'nun eserleri arasında benzersiz oluşu gibi. Zorba Basil Ransom, James'in tipik hanım evladı kahramanlarından değildir. Buradaki lezbiyenlik diğer romanlarında olduğundan daha belirgindir. İki şey birbiriyle ilişkilidir. *The Bostonians*'ta erkeklik gücü, James'in edilgen Verena ile birleşmesini sağlayan bütünlük nedeniyle zarar görmeden gerçekleşir. Olive'in belirgin lezbiyen hevesi onu, erkekliğin neden olduğu zehirlenme riskinin dışında, transseksüel bir konumda tutar. Kendi haline bırakılan Basil, cinsiyetinin sınırlarını genişletmekte özgürdür. Benim *Kızıl Damga* ve *The Minister's Black Veil* üzerine arketipik analizim, Hawthorne'un benzer biçimde *The Blithedale Romance*'te cinsel metatez aracılığıyla lezbiyen tahakkümün nesnesi olan uysal bâkirede kendisini tasavvur etmiş olduğuna işaret eder. Böylece *Kızıl Damga*'da kendisini reddeden büyülü dişi çembere nüfuz

eder. Toplumsal bir roman yazmak üzere Hawthorne'un motifini ödünç olan James onu yeniden yorumlar. *The Blitedale Romance*'de toplumu bir arada tutan enerjiler tükenirken, yıkıcı Zenobia doğaya döner ve "uzun ve ince" yüreğiyle "Kara Ölüm Irmağı" tarafından yutulur.[28] Oysa tek alıngan politik ideolog olan Olive Chancellor'ın yazı andıran havasıyla Cape Cod'unun tehlikelerle dolu kitonyen doğayla uzaktan yakından bir ilişkisi yoktur. James'in Hawthorne'un lezbiyen çiftini toplumsal romana dâhil etmesi, tam da *Salome*'un vampirini görgülü ikiz erdişiler Gwendolen ve Cecily'e dönüştüren Wilde'ın ritüel arınmasına benzer. Bir kez daha benim kuramıma dönecek olursak, yüksek komedi daima kitonyenin yenilgisi anlamına gelir. *The Bostonians* anti-daemonik *The Blithedale Romance*'tir. O, James'in görgü kuralları komedisinin, Amerikan yazınındaki sapkın Romantik dip akıntısına karşı bir direniş stratejisi olduğunu gösterir.

Dışarıda tutulması gerekeni göstermek hususunda James'in eserleri arasında *The Turn of the Screw*'dan (1898) iyisi yoktur. Bir edebî zanaatkârlık örneği: Charlotte Brontë'nin mürebbiyesi, Poe'nun saplantılı erotizmiyle birlikte bütün düzeni alt üst edeceği yer olan Jane Austen'ın kır evini, Arcadia'sını işgal eder. İlerde göreceğimiz gibi, James'in öncelikli hedefi eserden üç yıl önce sahnelenmiş olan *The Importance of Being Earnest*'tır. "Melekler kadar güzel" bir kız ve bir erkek çocuğa bakan mürebbiye, çocukların Apollonca saydamlığını tehdit eden, Blakevari opaklığa sahip iki daemonun etkisi altındadır. Peter Quint ve Bayan Jessel ölümden dönmüş eşcinsel "iblisler", bir Saturnal ya da Saturnia'da* yaşandığı biçimiyle bir altüst oluşla evin efendileridirler. Hikâyenin üzerinde kasvetli ve engelleyici bir baskı oluştururlar.[29]

The Turn of the Screw, hayaletlerini zekice gerçeklik ile gerçeklikdışı arasına yerleştirir. Kenneth Burke'a göre: "Mürebbiyenin, çocukların sahiplenilmesi konusunda ataların hayaletleriyle olan mücadelesi cinsel isteği ölçen testlerin değerlendirdiği anlamda cinsel değildir. Olsa olsa muğlâk biçimde cinseldir; o, her noktada mistifikasyon ile kuşatılmış bir cinselliktir." "Bir sınıf diğer bir sınıfın ruhuna sahip olmak için mücadele ediyor," yetişkinlere karşı çocuklar, "cinselliğe 'öncelik' veren ve atalara tapınmanın gizemlerine yönlendiren bir sınıflandırma."[30] Atalara tapınmanın nedeni, onların hayaletlerinin hayatta olanların alanına müdahale etmelerini önlemek içindir. Quint ve Jessel birer Harpy, "Kapıp kaçan"dır. Çocukları kaçırmakla tehdit ettikleri kötülük, belirsizliği nedeniyle çok

---

* Yazar, Italya'nın en eski tanrılarından olan Saturnus'un altın çağ olarak bilinen döneminin anısına Roma'da kutlanan, efendiler ile kölelerin yer değiştirdiği ve cinsel aşırılıklara da göz yumulan ölçüsüz şenliklere göndermede bulunuyor. —ç.n.

daha güçlüdür. Onların şehveti temasa değil, eşcinsel tutsaklaştırmaya yönelmiştir. Kurbanlarını cinsel ve maddî olmayan bir dünyanın içine çekerler. Geoffrey Hartman, James'in, "mekânın hayaletine batıl inançlı karşılık"ından söz eder.[31] Quint ve Jessel, bir kez girildikten sonra dışarı çıkmanın mümkün olmadığı bir bölgenin bekçileri, şeytanî *genii loci*'dir. Kan bağından çok ortak yaşam temelinde kurdukları, yasaların dışında, Kutsal Olmayan Evdir. Bu, nüfuz edilemez Jessel benzeri Merle'in Isabel Archer'ı içine çektiği, dört başlı, rezilce yürütülen ev idaresinin daha meşum bir versiyonudur.

Gerçek sahibinin tanrısal bir kayıtsızlık içinde ortalıktan çekilmiş olduğu bir krallığın naibesi olan mürebbiye, köleliğin psko-dramasını yaratan Geç Romantik bir hayalcidir. Dekadansa uygun olarak tahakküm ortamı görseldir. İlk görünüşünde Quint, mazgallı siperleriyle küçük bir kulenin üzerinde, bir beyefendi için fazlasıyla serbest olan "küstah, sert" bakışlarını mürebbiyeye dikmiştir. İkincisinde, onu pencerenin dışından içeriye bakarken görürüz, "derin ve sert" bakışlarını mürebbiyede odaklamıştır. Üçüncüsünde, "siyahlar giyinmiş, solgun ve ürkütücü bir kadın" gölün karşı kıyısında durmuş, gözlerini ayırmadan küçük Flora'yı (Botticellivari bir isim) izliyordur. Çocuğu "korkunç gözleriyle" "niyetini belli eden bir nevi öfkeyle" olduğu yere mıhlamıştır.[32] Jessel'in gözlerle mıhlaması, Coleridge'in vampirini hatırlatır. Onun sabit bakışı, doğaya ketleyici bir müdahale ve aynı zamanda Flora'nın fiziksel anlamda olgunlaşmasını sekteye uğratırken, onun zihnini cinsel anlamda ihtiyarlaştıran, ürkütücü bir biçimde onu bitmek bilmeyen bir çocuklukta sabitlemek anlamına gelir. Ani, hiyerarşik bir dayatmayla vampir zamanın cüzamını tasavvur eder.

The Turn of the Screw'deki göz-temasının muhteşem düzlemleri, Fransız, İngiliz ve Amerikan Geç Romantisizminde görsel tiranlığa dair en kışkırtıcı örneklerdir. Quint ve Jessel roman karakterleri olarak değil, görülebilirliğin düğüm noktaları olarak varolurlar. Onlar, Batının göz kültüne ait ruhanî personalardır. Dehşetiyle Gotik hikâyenin döl yatağı-gömütleri, kendilerini şiddetli, delip geçen görüş çizgisiyle hikâyenin dehşet verici açık mekânlarına boşaltır. James saldırganlığı, Öklid üçgeninde insanların birbirine eklemlendiği demirden bir zincir olan Batının görme biçimine taşır. Quint ve Jessel'ın opaklığını yaratan, aynı zamanda onları Wordsworth'ün münzevileri ya da Baudelaire'in çarmıha gerilmiş şairi gibi sarartıp solduran görme ve görülmenin gücüdür. Onlar olumsuz cathexis noktaları, *Sarrasine* ve *Dorian Gray*'in büyüleyici sanat nesnesi hükümranlarının ters-imgeleridir. Quint ve Jessel'da Dekadan olan, onların görsel yoğunluğu ve hareketsizliği, dehşet verici durağanlıklarıdır. Onlar, Wordsworth'ün doğasının Coleridgevari sabotajcıları, Emerson'ın göz yu-

varlağının ağırlığı ve Balzac'ın kara elmasının yoğunluğu, James'in çuvalına gizlenmiş, Moreau'nun değerli taşlarını andıran ahlâkî antrasittir.

The Turn of the Screw'deki erotizm, röntgenciliğin frijit biçimini alır. Quint ve Jessel bilincin, düşüncenin kıyısında *asılı kalmışlığını,* şaman tarzı aktarımını tecrübe eder. Bu, Rousseau'nun her ân değişen cinsellik ve kimlik birleşmesiyle yaratılan modern bir sihirdir. Benzer bir asılı kalmışlıkla Blake'in sadomazoşist *God Creating Adam*'mda ve "Bebek Sevinç" adlı şiirinde, vampirin Christabel'in şatosunun dışında ve Whitman'ın uyuyanların başucunda bekleyişinde karşılaşmıştık. Onunla bir sonraki karşılaşmamız, James'in geç üslubundaki hantal asılı kalmışlıkta olacaktır.

The Turn of the Screw'de röntgenciliğin açığa çıkardığı gerilim, hararetle cinselliği Batılı tarzda bir *tahayyüle* dönüştürür. Göze hâkim hayaletin zihinsel uzamını işgal ettiği mürebbiye, yükümlülüklerinin üzerinde Gotik bir bulutta asılı kalmış, baskılandırılmış bir zorbaya dönüşür. Cennet ile cehennem arasında kalmış olan çocuklara Maniheist ikiliği dayatır. Mürebbiye, bir Khepera, kendini uyaran eylemden zevk alan kozmogonik bir hermafrodittir. Hayaletler, onun çift cinsiyetli imgeleminin, şizofrenik anlamda yabancılaşmış tezahürleri olabilir: evliliğin reddiyle birlikte eril ve dişi eşcinsel bir alem için birbirlerinden ayrılır. Bu sert, karanlık yıldızlarla "dünyevi güzellikten öte, mutlak anlamda sıra dışı iyilikleriyle" çocukları yan yana getiren, etik ve estetik aşırılıkları, kötü ile güzel olanı, Beardsleyvari ak ile karayı bir araya getiren Dekadan bir sanatçıdır. Onun tek teması "ebedi saplantısı"ndaki *fleur du mal.*[33] Blake'in donmuş âsalarıyla törene katılan rahipleri gibi, çocukları baskıcı bir kurmacanın içine alarak onları kurtarmak adına öldürür. Dikbaşlı hermafrodit, şehirde göremeyeceğimiz vasi-amcanın kır evinde kendisine zevk veren fantezilere kapılmıştır: James'in mürebbiyesiyle, öğretmen Bayan Prism'in kahya Bayan Grose olduğu Wilde'ın Cecily Cardew'ında karşılaşmıştık. Cecily kitonyenden arınmış Salome'dir. *The Turn of the Screw* onu bir kez daha daemonikleştirir.[34]

Başlıktaki burgu (*screw*) sözcüğü ne anlama geliyor? O, gevşekken vidası gevşemiş, evde kalmış bir kızı tanımlar. Sıkılaştırıldığı durumda ise, aşırı zihinsel denetimin çivisidir. mürebbiyenin sadomazoşist bir hayalle berkittiği toplumun hiyerarşik çatısını dağıtan bir çivi. Saldırgan Bayan Lowder örneğinden anlaşıldığı gibi James'in burgusu fallik bir işkence aletidir. Zevkin ve acının burgaç ya da girdabında burguyu sıkıştıran mürebbiye kendisiyle aşk yapan ve kendini dölleyen çılgın Khepera'ya benzer. Blake'in *Düşünsel Yolcu*'sunda olduğu gibi buyurgan olanın çocuklarına eziyet ettiği işkence askısı onun kendi bedenidir. Flora'yı sorguya çeken mürebbiye sinirlerine hâkim olamayarak onu sıkıca kavradığında "bir

kasılmayla, çığlık ya da korkunun izi olmaksızın kusursuzca ona boyun eğer." Oysa mürebbiyenin en büyük başarısı, onun tutsak edici kollarında son nefesini veren, dehşet içindeki oğlan çocuğu Miles'ın hayal gücü yoluyla ölümüdür.[35] Pamuk Prenses'teki cadı-kraliçe gibi ölümcül kucaklayışıyla bir üvey annedir. Miles'ın Geç Romantik aşk-ölüm teması Poe'dan esinlenir: Usher'in kalbi, ölmek üzere olan kızkardeşinin üzerine yığılmasıyla durur. Oysa James'te kadın, ölü erkeği kişisel pietàsında hoplatırken zaferini kutlar.

The Turn of the Screw Romantik arketipler açısından zengindir. Penceredeki Quint, *Uğultulu Tepeler*'de camda gördüğümüz Catherine'in hayaletini çağrıştırabilir. Brontë ve James'in eserlerinde içeriye girmeyi başaramayan hayalet, artık bir ergen olan ve mürebbiyesinden öğrendiklerini uygulayan James'in Flora'sı, kötü niyetli bir hayalci olarak Saki'nin *The Open Window*'una güle oynaya girmeyi başarır. Kuledeki Quint, art arda hamlelerde bulunan siyah kaledir. Jessel, mesafeleri hızla katedеn, satranç tahtasının çaprazlama haritasını çıkaran siyah vezirdir. Lewis Caroll etkisi mi? Beyaz piyonları takip eden siyah kale ve vezir, Romantik çocukluğun inançlarını kirletir. Jessel, dingin, kadınsı sularla dengelenmiştir. Bu iki iblis hem doğaya hem de kültüre diz çöktürür.

Buz gibi kendine hâkim Quint ve Jessel'ın kökeni, Coleridge'in Geraldine'idir. Jessel'in mürebbiyesi "Onun istediği Flora"dır, der. Bu lezbiyen avcı, "kusursuz bir güzellik" olmakla birlikte "adı çıkmış" biridir. O, "kırışık güzellikte, simsiyah elbisesi içinde gece kadar zifiridir." Geraldine gibi *izlemekten* kırışmıştır. En esrarengiz olduğu anda gölün kenarında dururken "dimdik yükseldi," "solgun, açlıktan kudurmuş bir şeytandı." Jessel, Poe'nun dimdik ayağa kalkan, "geceyarısından daha zifiri" olan saçlarından bir kefende geri dönen Ligeia'sıdır. James aynı zamanda Geraldine'in çiftlerinden birini daha canlandırır. Mürebbiye Quint için "O dehşetin ta kendisi," ve Jessel için "Bu kadın dehşetin dehşeti" ifadelerini kullanır.[36] *The Blithedale Romance*'te Hawthorne'un kuzgunî saçlı Zenobia'sının cansız bedeni bu ironik methiye ile ırmaktan çıkarılır: "Altı saat önce öyle güzeldi ki! Gece yarısı bu ne dehşet!"[37] Jessel gölün kenarındadır, çünkü o, Ligeia'nın iradesiyle dinginliğe boğduğu sulardan doğmuş, yeniden dirilmiş Zenobia'dır.

The Bostonians anti-daemonik *The Blithedale Romance*'tir. Diğer yandan *The Turn of the Screw* arkaik olanın muhteşem yeniden doğuşu, karizmatik Geç Romantik kötülüğün kaynaklarıyla Hawthorne'un Coleridge'teki kökenine geri dönüştür. 1898 yılında basılan eser, 1902-04 yılları arasında yazmış olduğu üç büyük romanında gördüğümüz James'in geç dönemindeki üslubunu önceler. Benim kuramıma göre, geç dönemine ait üslubun karmaşıklığı ve anlaşılmazlığı, *The Turn of the Screw*'de da-

emoniğin tehlikeli bir biçimde ortaya çıkışına karşı geliştirdiği bir tepkidir. Bu hikâyede orta sınıf kır evi, Jane Austen'ın deneyim için açtığı alan, Romantik ve irrasyonelin bataklığına dönüşür. James'in bir toplumsal romancı olarak yeteneği sapkın güçlerce gizlice tehdit altındadır. James *The Turn of the Screw*'i, kaynayan bir kazan olarak, ondaki çıplaklığın sorunlu anlamına, onun korkunç zihinsel taşkınlığına ihanet eden bir metafor olarak yok saymaya çalıştı.

Gelelim son romanlarına. James hakkındaki ilk eleştirilerin tonunu, daha yakınlardaki saygıda kusur etmeyen akademik tahlillerinkinden daha doğru buluyorum. Örneğin, Rebecca West 1916'da, "Bir başkent kurmaya yetecek büyüklükteki bir alanda, piramitlerin granit blokları kadar kocaman cümlelerle tavuk kümesi boyutlarında bir hikâye kurmaya girişti." demişti: "*The Golden Bowl*'un [Altın Kupa] sayfaları boyunca da bu koca koca cümleler öyle bir bitkisel büyüme hızıyla serpilip gelişiyor ki insan bunlardan birini kesip işleyerek bahçede bir kütüphane inşa edebileceği hissine kapılıyor."[38]

İşte *The Golden Bowl*'dan (1904) kesilmiş ağaçlara bir örnek. Prens Amerigo, Charlotte Stant'ı düşünüyor: "Onda hiçbir şey kesin biçimde yerine oturmamıştır; o nadir, özel bir üründür. Tekliği, yalnızlığı, zenginlik arzusu, yani çoğalıp çeşitlenmeye ve öbür avantajlara duyduğu arzu, onun bir tür tuhaf ve değerli bir tarafsızlık kazanmasına katkıda bulundu ki bu onun adına hem öylesine kayıtsız kalıp hem de öylesine farkında olduğu bir çeşit küçük bir toplumsal sermaye oluşturuyordu."[39] Hiçbir şey kesin biçimde değil: Boşluğun içindeyiz. Toplumsal romanlar, genellikle toplumsal ilişkilerin bir dökümünü sunarlar. Oysa James, Chatlotte'u ilişkileri *olmaksızın* ister. Kayıtsız, tarafsız, çoğalıp çeşitlenmemiş Charlotte serbestçe süzülür. James, algının mekânsal ve psikolojik sanılarını bulanıklaştırarak okuyucuya yönünü şaşırtır. Gözümüzün önünde yaratılan karakter daha az değil, aksine daha fazla belirsizleşir, hayaleti odağa yerleştirmek için ne kadar uğraşırsak uğraşalım o yine de üç boyutlu bir çözümden sıyrılmayı başarır. Sözdizim de eşit derecede sapkındır. Metin, Dekadan kesinliğin süreğen nitelikleri, tamlığın aşırı soyutlamayla hissizleşmesi olan dolambaçlı yan cümlelerle kendisini sekteye uğratır.

James'in okuyucuyu afallatan bir üslubu vardır. Demek istediğim, metnini oluştururken, okuyucu ile betimlenen arasına bir engel ya da bir levha yerleştirir. Diyaloglarda söylenmeyen söylenen üzerinde baskı uygular. Son dönem eserlerinde olduğu gibi bu baskı okuyucuyu teslimiyete zorlar. Burada sözünü ettiğimiz, kinik bir tarzda ilerlemeye gösterilen dirençtir. Örneğin Strether şöyle sorar: "Onun seni isteyebileceği ihtimalini düşündüğümü nasıl imâ edebilirsin?"[40] Bakış açılarının tantanalı yer

değiştirmesiyle birlikte varsayımların oluşturduğu bu hareketli yığın, ihtiyatla üzerinden atladığımız bir karınca yuvasına benzer. O, duygudan üç kere uzaklaşmıştır.

James'den hoşlanmayanlar karmaşıklığa tahammülsüz budalalar değildir. Her türlü zihinsel ayrıntıyı keşfettiği iddiası asılsızdır. Her satırda bizi gerçekten bilmek istediğimizden uzaklaştırması, James'in ikiyüzlülüğü ve hilekârlığından tiksinmemiz için yeter de artar. Onun nitelemelerden örülmüş ağı tam bir aldatmacadır. Bizi kandırmak için Penelope gibi örer ve söker. Onun dünyasına girmeye çalışmak nafiledir, çünkü her defasında görünmez bir güç tarafından durduruluruz. Metnin tumturaklı dili, arkadan duyulan bir vızıltı ya da basılmış sayfanın üzerindekileri gizleyen kireçtaşı tozundan başka bir şey değildir. Kendini gizleyen teknik, daemonikleştirilen okuyucuyu bir oyuk ya da boşluğun içine çeken Blake'in "Bebek Sevinç"deki tekniği ters yüz eder. *The Turn of The Screw*, "Bebek Sevinç"in genişletilmiş biçimidir: O huzuru arayan bir düş ve istilanın dehşetidir. Bu anlamda son romanlarında okurun sistematik olarak dışlanması, James'in daemoniğe karşı savunmasında önemli bir yere sahiptir.

James bir psikolog olarak ün salmıştır. Evet, iç dünyasında olup bitenlerin bir kaydını tutsa da psikolojik içgörüleri özellikle verimli değildir. James tekdüzedir. Karakterlerinin iç dünyaları zayıf biçimde kişiselleştirilmiştir. Tek bir bilinç vardır, o da James'inkidir. "Henry James'in sayfalarında sadece marazî yaratıklar nefes alabilir – marazî, ama özelleşmiş yaratıklar. Onlar, Akhenaton dönemi Mısır sanatına musallat olan zarif şekil bozukluklarını hatırlatırlar – kocaman kafalar ve çırpı bacaklar, yine de çekici."[41] James'in dünyasını dolduran, klastrofobik bir yakınlıktaki küçük bir çekirdek ailedir. Hatta Avrupa'ya seyahat bile kapanımın bir diğer biçimidir. Herhangi bir romanın rastgele bir sayfasını açalım: Kimden bahsediliyor? Şaşkın bir halde el yordamıyla anlamaya çalışırız. İsimler enderdir. James'in sevdiği birinci, ikinci ve üçüncü tekil şahısların oluşturduğu kalabalık ve belirsiz tayfalardır. Personalar, Emerson'da olduğu biçimiyle sınırlandırılır. James'in romanları Romantik aile romansıdır. Onun içsel dünyası, toplumsal gerçeklik ile imgelemin bilinç öncesi evreni ve Romantisizmin daldığı arketip arasında bir uzlaşmadır.

James *bekleyiş* durumlarını tasvir eder. Tamamlanmışlık, korunmuşluk, inekçe bir geviş getirme peşindedir. İfadesizlik, ödemli bir şişkinliktir, döl vermez bir erkek gebeliğidir. Wilde, James'in son eserlerini görmeden ölmüşse de "Bay Henry James acı verici bir görevi yerine getiriyormuşçasına yazıyor," diyebilmiştir.[42] James'in son eserlerini okumak akıntıya karşı yüzmeye benzer. Metin ağırlığı ve saydamsızlığıyla, "baş döndürücü, boğucu karmaşası" (*The Golden Bowl*'dan bir ifade) ile bize direnir.[43] James, erkeksilikten Romantik anlamda geri çekilirken, her bir

edimi ya da sözü ölçüsüz sözcüklerin hareketsiz bırakan kılıfına gizler. Sadistçe okuyucuya bir bozgun ya da kendini dizginleme duygusu aşılar. Metin mecradır, mesaj değil. O, karakterlerin içine düştüğü müphem koşulların yoğunluğunu yeniden üreten, mırıldanan, *havada asılı kalmış* kocaman bir kütledir.

James'de sanatsal olarak her şey anlaşılabilir değildir. Tasvir ettiği durumlarda hissettiğimiz müphem *tehdit* yüzünden, bilinç akışı yöntemini benimsemiş bir yazar olarak, Proust ve Woolf'a hiç benzemez. Ondaki, Geç Romantiklere özgü, kaygılardan doğan bir rahatsızlıktır. Onun eserlerinin hantal süslemeleri dalavereler ve arapsaçı durumlarla berbat edilir. Babası "görev"inden bahsettiğinde, Kate Croys'un "yorgun tebessümü, sanki bu kelime küçük grotesk bir görünürlük kazanmış gibi baktı."[44] Grotesk görünebilirliğin James'in başlıca tekniklerinden biri olduğunu ileri süreceğim. Onun metninin yoğun, yalpalayan kütlesi, son romanlarında giderek esrarengiz ve dokunaklı hale gelen metaforun oynak doruk noktalarında kendisini harekete geçirir. *The Turn of the Screw*'ün hayaletlerini görünebilirliğin düğüm noktaları olarak adlandırdım. Metaforlar yeni biçimde de aynı şekilde varlıklarını sürdürürler.

James'in grotesk metaforları ahlâkî ve cinsel müphemliğin Dekadan mecazlarıdır. Milly Theale, doktorla olan ilişkisini, "en yumuşak ipeğin içinde bitkin bırakan ve belleğin kollarında saklanan bir şey" olarak düşünür. Kolların altındaki ipekliler içinde hiç de gösteriş yapar gibi görünmeyen bellek, uzanmış bir tanrıçadır – Lavantalar içinde yatan Dekadan bir ceset. Milly merhameti, yukarıya bakan, "Fransız devriminde, pencerenin önünde sallanan bir kargının ucundaki geveze surat" olarak düşünür.[45] Gözümüzün önünde canlanan, evlerinde oturmuş, uyuklayan bazı Parislilerin kafalarını okudukları kitaplarından kaldırdıklarında dışarıda dans etmekte olan giyotinle kesilmiş kafalar gördüğüdür. Babacıl merhamet düşmancadır, kötülüğün belirtisidir. O, sırıtarak kutudan fırlayan palyaço, fallik esnekliğin korkunç *flur du mal*'idir. Bu kafayı daha önce pencerenin önünde görmüştük. Sadomazoşist hayaliyle uysal Milly Theale, *The Turn of the Screw*'in azametle ilerleyen daemonu Peter Quint'ini yeniden canlandırır.

Kate Croy'un babası şöyle bildirir: "Eğer sana kendimi görünmez kılmayı öneriyorsam, bu istediğim en son, ölümcül soğurulma olduğu içindir, iyice doymuş ve bir o kadar iyi yerine getirilmiş bir soğurulma."[46] İnsanı soğuran ölümcül süngerler korku filmlerinden çıkmadır. Croy kendisini, kendi kendini silen bir karatahta gibi görür. Oysa "iyi yerine getirilmiş" soğurma, yaraya basılan yapışkan lapa ya da sülüktür. Kızının sulu dudaklarının yıkıcı dokunuşunu çağırır gibidir! – evladın ölüm öpücüğü. O, nahoş ve zararlı süngeri bağışlayan izleyicilerin huzurunda çarmıha gerilmiştir. "En son, ölümcül soğurma" âdeta intihar atlayışlarının resim-

lerini yayınlayan bulvar gazetelerindeki şu başlığı andırır: "en son, ölümcül dalış." James'ın gülünç metaforu, etrafa saçılmış sadomazoşist anlamlar yığınıdır.

Madame de Vionnet ile Strether arasında bir değiş tokuş: "Elindeki altın çiviyi o zaman bir parmak daha derine itmişti." Dünyevî Vionnet, hem çarmıha gerilmiş kadınsı erkek kahramanın sorgucusu, hem de en son altın çiviyi çakarak demiryolunun açılışını yapan onur konuğudur. Mütehakkim bir kadınla sohbet etmek, jiletlerle çelik-çomak oynamaya benzer. Bayan Newsome'ın kızı erkek kardeşinin annesiyle ilişkisini şöyle özetler: "Ona güzelce davranmak sadra şifa olmazdı; en fazlası, yerinde bulunmayan tapılası annenin sabit bakışlarının neredeyse sırtını deldiğini hissettiği anlar olurdu."[47] Sadra şifa, dili yenilip yutulmaz bir topağa dönüştürerek, içinde bir ana-erkin hermafroditik vidasını bir kez daha çalıştırdığı ikinci metaforu güçlendirir – burada telepati gücüne sahip bir tanrıçanın tekinsizce "sabit gözler"inden fırlayan ok misali bir burgu vardır.

The Golden Bowl kümes hayvanı metaforlarını sever. Cam kırıkları kuşları yaralar ya da onlar inanılması güç de olsa yollara kurulmuş kapanlarda çırpınırlar. Görsel eğretilemeler vardır: "Maggie'nin içinde vicdanî bir kaygı ibiğini kabarttı." Vicdanî kaygı, hem bir ordu sancağı hem de horozun ibiğidir. Kaygılıyken Maggie'nin duyguları içsel bir sertleşmeye uğrar. *The Golden Bowl* başlığına uygun biçimde içeriğe dair metaforlara başvurur. Fanny Assingham ve Prens hakkında: "Onun güzel sözleri onun için değerliydi; bir çırpıda şişelemek, ilerde korumak amacıyla duyduklarının birazını bile kaçırmazdı. Dikkatinin en derinlerindeki kristal şişe onu bir anda ele geçiriverdiğinde, sonrasında huzurlu laboratuvarında yapacağı kimyasal analizin hayali çoktan zihninde canlanmış olurdu."[48] Burada James rasyonalize ederek ve fazlasıyla gerçek anlamını vererek Romantik arketipleri arındırır. Bölüm, Blake'in *Düşünsel Yolcu*'sunun anti-daemonik bir uyarlamasıdır. Fanny'nin kristal şişesi vampirin erkek kurbanın çığlıklarını içine hapsettiği altın kupadır. (Romanın İncil esinlenimli başlığı Blake'in *Book of Thel* adlı eserinde de yer alır). Femme fatale, bir bilim insanına ve mineral suları şişeleyene dönüşür. Oysa o, bilincinin laboratuvarında Blake'in doğasının örsünde olduğu gibi, eril maddeyi parçalarına ayıran cinsel bir otopsi uzmanıdır. O, aynı zamanda şişesi *lacrimae Christi*'yi, Prens'in "değerli" sözlerini içeren kutsal bir şişeyi andırdığından Dekadan bir külte mensuptur.

Laboratuvarda ve şişede yuva yapan dişi odacıklar, Maggie'nin kocasının ve üvey annesinin kendisine karşı tavırlarından duyduğu rahatsızlıkta yeniden ortaya çıkar: "Amaçlarına uygun şekilde kurmuşlardı onu, üzerindeki kubbenin kemerinin bu kadar ağır olmasının nedeni buydu. Böylece umarsızca tek bir gözeneği bile olmayan odacıkta otururdu, kurnazca kendisi için hazırlanmış cömertliğe gömüldüğü küvette, yalnızca boynu-

nu uzatarak görmeyi başarabildiği bir kenardan."[49] Roma'nın sınır taşları, *Daisy Miller*'da Kolokyum ve burada Caracalla Kaplıcaları'nda olduğu gibi James için tehlike arz eder. Tabut misali bir küvete gömülmüş olan Maggie Piranesi hapishanesinde tutsaktır. Biraz Aida, biraz Poe'nun taşların altına gömülmüş Fortunato'sudur. James'in metaforları Geç romantik işkencelerin sınırlı bir dökümünü sunar. Fanny'nin şişesi gibi küvet de, bilincin sularıyla ağzına kadar dolu zihinsel bir fıçıdır. James'te içsel dünya, sıvı olduğu ve kolayca şekil aldığı için kadınsıdır. Onun düşünmeleri engellenen kahramanlarının erdişi olması anlaşılabilir bir durumdur. Bilincin jelatinleri genellikle eril denetimden kaçar. Aşçıbaşı Bayan Lowder'dır: "Nasıl olur da vanilya ya da hindistancevizi gibi ıvırzıvır çeşniler kullanmadan ve tadını bozmadan besleyici bir puding pişirilebilir?[50] Bir kimyacı ya da aşçı olarak kadın kırbaçlayandır.

James'in grotesk metaforları, onun Dekadan estetizminin nesneleri ya da garabetleridir. O da, Wilde gibi Geç Romantik cinsel sapkınlığı Caroll-vari saçmalık katılmış İngiliz sosyete komedisiyle birleştirir. Onun metaforları ile sanat takıntılı Fransız Dekadansı arasındaki bağlantı, Maggie Verver'ın sorunlu evliliği ile "mükemmel, güzel, ama tuhaf bir pagoda" arasındaki karşılaştırmada belirgindir. Onun "muhteşem süslü yüzeyi" parlak renkte porselenle kaplanmış, üzerine gümüş çanlar asılmıştır.[51] Bir sayfayı kaplayan pagoda metaforu öylesine uzun ve karmaşıktır ki, West'in alaycı bir ifadeyle belirttiği gibi, "pagodanın, ne gariptir ki Maggie'nin kocasını içine kapatmak için seçtiği bir Portland Porselen parça olduğu izlenimine kapılmadan edemeyiz."[52] James'in Oryantalizm denemesi bir Dekadan ustalık gösterisidir. Pagoda, doğadan ayrı düşen epik bir benzetmedir. Bir sanat nesnesi olarak onun öncülleri toplumsal romanda değil, Moreau ve Huysmans'da bulunabilir.

James'in metaforları, gecikmiş üslûbunun dağınık kütlesi içindeki grotesk görülebilirlik noktalarıdır. Onda görülebilir ve söylenmemiş onca şey, meşakkatli metaforlarının şiddetli aykırılığının nedenidir. Onun mandarinizmi, yağlı yabani havuçlar, etrafa saçılmış tüyler ve ölümcül soğurmayla düzensizliğe itilirken, yenilikçi retorik kaydırmalarda yukarı ve aşağı fırlatılır. Metaforlar, *cinsel düşüşe* dair küçük psiko-dramalardır. Müzmin bekâr James, baştan çıkarma ve teslimiyetin yarattığı heyecanlarla oynar. Metaforlar, onun kadınsı güç karşısında yaşadığı aşağılanmayı simgeler. Onun görgü kurallarının bir düzeyinden diğerine baş döndürücü bir hızla gerçekleşen düşüşleri, bir asansörü çalıştıran hızlı jokey gibi, *The Turn of the Screw*'de kendini kaybetmiş mürebbiyenin kendini uyarmasına benzer.

James'in Dekadan kendini-uyarmasını açığa çıkaran, bu sakin içeriği bulandıran cinsel çağrışımlı vulgar isimlere düşkünlüğüdür: Fanny Assingham (*ass*; kıç ve cinsel ilişki —*ç.n.*), Ralph Touchett (*touch*: temas

—ç.n.); Bayan Condrip (*con*; sahtecilik. *—ç.n.*). İsimlerin, metaforlar gibi kendini yalıtan, çözülmesi güç bir karakteri vardır. Son romanlarında James anlaşılmaz imâlarla metnin cinsel yanlış okumalarını teşvik etmeye çalışır. Örneğin, *The Ambassadors*'da zararsız bir karşılıklı toplumsal değişim sürecinde "ciddiyetsizlikle sulanan bir ilişki"den bahseder. Milly Theale, ölümcül hastalığını öğrendikten sonra: "Âdeta göğsünü kesip çıkarmak, gündelik kıyafetinin bir parçası olan sevdiği bir süs eşyasını, tanıdık bir çiçeği, eski küçük bir mücevheri fırlatıp atmak ve onun yerine – çarpıcı bir görüntü vermeye mümkün olduğunca yardımcı olan ama alabildiğine askerce bir gayret gerektiren – acayip bir savunma silâhını, bir arkebüzü, bir kargıyı, bir savaş baltasını alıp kuşanmak zorundaydı."[53] Bu asker konuşması, Milly'i bir anda alevlenen Amazonluğu içinde göğsünü koparıp atarken – aslında bir broş ya da korseyi çıkarırken – gözümüzde canlandırmamızı sağlıyor. James'in geç dönem üslubu okuyucuyu Dekadan baştan çıkarma ve yozlaşmaya tâbi kılıyor. Dili sapkınca erotikleştirdikten sonra okuyucuyu uyarılmış ve suçluluk duygusuyla başbaşa bırakırken, bir sihirbazın el çabukluğuyla güvenli yere doğru hızla çekiliyor.

Grotesk metaforlar, okuyucunun bakışını ele geçirmek için tasarlanmış tuzak ve kapanlardır. James'in en kötü özelliği, etkiyi baskı altına alması ya da tepkiyi boğmasıdır. Trajedi değil, melodram yazdığı için katharsisci rahatlamadan uzak durur. Onun kadın kahramanları hiçbir zaman gerçek bir *anagnorisis* (bilgisizlikten bilmeye geçiş, tanıma... *—ç.n.*) yaşamazlar, çünkü ahlâkî hataların sorumlusu onlar değil, onların dışındaki komplocılardır. Climax anlarında açığa çıkanlar, dozu artan gerilimin dizginlerinden boşanması değildir, onlar tıpkı metaforlar gibi gizlenmenin failleridir. Sayfalar boyunca izini sürdüğümüz metaforlar, görülebilirliğin keskin anlarıdır ve okuyucuyu matadorun pelerini gibi beklenmedik bir anda korunaklı merkezin önünden hızla geçirirler. Onların fonksiyonu görülmeyeni görülebilir olarak göstermektir. Metaforlar, şeytanî ruhları savuşturmak için fırınların kapısına asılan çirkin gorgonlar gibi bir *apotropaia*'dır. Hem içeri buyur edilen hem davetsiz misafir muamelesi yapılan okuyucu baştan ve yoldan çıkarılır. O, bir labirent ya da dolambaçlı yola zorla sokulan ve sonrasında karanlığa terk edilendir. James, cinsel bedeni eritir, çılgın ve şehvetli bakışın kesinliğine sahip metaforların içinde onun maddîliğini yoldan çıkarır. Onlar cinsel anlamda başkasının yerini alma, erotik vekiller olarak görülebilir. Wilson'ın düşündüğü gibi James'in kendisini kadın kahramanlarında tasavvur ettiğini varsayarsak, bizi bedenden uzaklaştıran her şey anlaşılabilir demektir: Metnin gizlediği James'in kendisi, yani travestileştirilmiş James'tir.

Geç dönemindeki muğlâk üslup bir cinsel tasavvurdur, öyle ki onun dağlar kadar büyük kısıtlarınm yarattığı baskı altında çalıştığım zamanlar-

da, kendi kendime şöyle derdim: "*Orada birileri var.*" Anlatının çeperinde takılıp kalmış olan kimlerdir? – tıpkı *The Turn of the Screw*'ın daemonları gibi. James, Isabel Archer'ın kitaplar konusunda sahip olduğu ünden bahsederken, "bir epikte geçen tanrıçanın bulanık zarfı gibi ona tutundum," diyecektir. Buyurgan Bayan Lowder karizmatik bir aurayla çevrelenmiştir: Onun konuştuğu kişinin zihni, "oturduğu yeri kaplayan Maud Manningham'dan bir kehânet gibi çıkıveren sorular bulutu"nun istilasına uğramıştır.[54] Amazonlara özgü kızlık adı Manningham (Hawthorne'un annesinin kızlık ismi ile karşılaştırın) olan Bayan Lowder, Ingres'in Jupiter'i gibi tahta çıkmış bir Pythones'tir. Onu ve Isabel'i sarmalayan bulut, kadınsı gücün tezahürüdür. James'in geç dönemine ait puslu üslupla aynıdır.

Bu üslup, soyun kadınsı bataklığının yeni bir versiyonu, bir *miyazmadır*. Toplumsal romanlar doğadan ayrı düşmüş uygar mekânlarda geçer. Doğa işin içine karıştığında ise bu genellikle toplumsallaşmış biçimiyle olur. Roma'da bir otel odasında "sarı minderlerin çıplaklığında" yapayalnız oturan Isabel örneğinde olduğu gibi. Bu, tıpkı kadın kahramanın içinden geçmek zorunda olduğu, Spenser'ın canlı ağaçlarla dolu korusuna benzeyen tehditkâr bir çevredir. James, Wilde gibi doğayı bir iç mekân olarak yeniden biçimlendirir. Hâlâ aşikâr bir biçimde kitonyen olan miyazması ilk olarak *Daisy Miller*'de karşımıza çıkar: O, Kolozyum'da bir tabloyu andıran gecede kendisine bulaşan ölümcül enfeksiyondur. Benim için de hoş bir sürpriz olan, hikâyenin aslında Kolozyum'un "tarihi atmosferini" "kötücül bir miyazma" olarak betimlemesidir.[55] *Daisy Miller*, James'in erken dönemine ait, sanatsal açıdan en saydam eserlerinden birisidir. Kadın kahramanın içinde gezindiği zehirli, bataksı evrenin onun *in utero* (*uterus*; dölyatağı... *–ç.n.*) geç dönemi olduğunu iddia ediyorum.

James'in geç dönemi, ürpertici ihtişamıyla Bizans tarzını yansıtır. Şaşaalı bir yükü taşıyan okuyucu ve anlatıcı, cenazelerde gördüğümüz ağır adımlara, Asyatik kadın ruhbanların – ya da toplumsal statüleri ve süslemeli etekleriyle ağırlaşmış on dokuzuncu yüzyıl yaşlı hanımefendilerin – ufak adımlarına mahkûmdur. Isabel'in taliplerinden birisinin zihninde "yalınlık ve kasvete" dair bir imge oluşur, çünkü onda eksik olan "insanî bağın katılığını yumuşatan toplumsal dokudur."[56] James'in yumuşatan toplumsallığı, kişiler arasındaki kadınsı dokudur, insanlar arasındaki iletişimi *engelleyen*. Annenin giysileri, onun devasa, hantal tarzında gerçeklik kazanır.

Daha önce gördüğümüz gibi James'de kelimelere kadın hükmeder. Birkaç yapmacık istisna dışında erkekler kısıtları olan, bağımlı ya da gülünç karakterlerdir. Anne, James'in hem karşı koyduğu hem de hayranlık duyduğu ketleyici biyografik bir karakter olarak onun son eserlerinde

tumturaklı bir biçimde varlığını hissettirir. Onun James'in şatafatlı üslubunda *asılı kaldığını* hissederiz. Anlatıyı kadınsı bir kumaş gibi kuşanan James, ritüel bir kişileştirmede anneyle birleşir. Tanrıçanın oğul-âşığı ruhanî, hermafroditleşmiş söylemi aracılığıyla ensest yaşar. Yine de bu kutsal birleşme tehlikelerle doludur. James, Prens Amerigo ve onun metresi hakkında, "İhtiyat ve birleşmenin yoğunluğu, münasip bir şekilde irtibatın yerini alır,"der.[57] James'in eserlerinde huzursuzluk veren bir ihtiyatın varlığı hissedilir. Son eserlerin yazarı, annesi tarafından, Frazer'ın ifadesiyle kem gözleri engellemek üzere bir kız çocuğu gibi giydirilmiş Condorcet'yi çağrıştırır. James'te kem göz, annenin ta kendisidir. *The Turn of the Screw*'ın hayaletlerine karşı kullanmak üzere geç döneminin korunaklı üslubunda kendi giysilerini giydirdiği oğlunu böylece daemonik olandan korumuş olur. Oysa o, erkeğin ezildiği ve doğa tarafından aşağılandığı yer olan daemonik *kanaldır*. James'in anneyle olan birleşmesi, üslubuyla baskı altında tuttuğu bizlerle paylaştığı bir esarettir. Anne, onun bütünüyle personaların dünyasına adım atmasını engeller. Sanatsal amacı olan, Romantisizm ile toplumsal roman arasında ortalarda bir yerde anne tarafından *alıkonulur*. Böylece bekleriz, bekleriz, bekleriz. James'te olmakta olan bir şey yoktur, çünkü o ve biz çapraz ateş altında kalmış rehinelerizdir.

James'in bastırma ve çekinmeleri çok, çeşitli ve bezdiricidir. Neden ellerinde parça parça edilmiş James romanlarıyla kütüphanelerden bağıra çağıra fırlayan daha fazla insan görmüyoruz bilmem. Kendisinin edilgen, kararsız erkek kahramanlarına benzeyen çok sayıda akademisyen bulunduğundan, James'e karşı duyulan coşkunun özdeşleşmeye dayanıp dayanmadığını merak ediyorum. Belki de en tahammül edilmez olan şey, onu kutsal bir emanet gibi bayıcı eleştirilerle sarıp sarmalamaktır. Onun başına defne ağacından bir taç yerleştireceksek çok şeyi bir kenara atmamız gerekecek. Eğer James, bir Geç Romantik ve benim genişlettiğim kapsamda bir Dekadan olarak kabul edilecekse, o halde onun sadomazoşist sapkınlıklarının zekî estetizmi ve müphem cinsel personalarıyla tutarlı bir bütün oluşturduğunu söylemek gerekir. Hem sakıngan hem aşırı olduğundan, kılı kırk yaran gecikmiş üslubu Dekadandır. George Moore, James'i kendini "iğdiş eden" olarak tanımlarken, onun erdemlilik taslayan bir efemine olduğunu imâ eder.[58] Bu fazlasıyla basite indirgenmiş bir açıklamadır. Cinsellik doğadan ayrı düşünülemez. James'in retorik kısıtları ve hüsranları, cinselliğin kendisine hem dâhil hem tâbi olduğu daemonik bir baskılamadan doğar.

24
Amherst'ün Madame de Sade'i
Emily Dickinson

Amerikan Romantisizminin aslında Dekadan Geç Romantisizm, yani Coleridge'in Wordsworth karşısında nihayet zafer kazandığı yüz yıllık bir evrim olduğunu öne sürmüştüm. Poe ile Hawthorne daha 1830'larda Geç Romantik sapkınlıkları kayda geçirmekteydi. Bu yüzden, *Tom Sawyer* (1876) ve *Huckleberry Finn*'in (1884) gecikmişlikleri Mark Twain'de yanlış olan şeyi gösterir. Onun Wordsworth tarzında yazılmış idilleri, Amerikan edebiyatının esas gövdesinin içsel gelişimiyle tam bir zaman uyuşmazlığı içindedir. Bu iki kitap, çocukluk ve alt sınıfların hayatına ilişkin burjuva fantazileridir. Gençliğimdeki gibi bugün de öğretmenler uygun okuma parçaları saydıkları bu kitapları öğrencilerine dayıyorlar. Twain'inden neden bu kadar hazzetmediğimi açıklayacak bir eleştirel kuram oluşturmak yirmi yılımı aldı. Eğlenceli Jane Austen'dan hoşlanmayışı anahtarı sağladı. Twain'in Austen'ın Aydınlanmacı hiyerarşiciliğini reddedişi, kısmen Geç Romantisizmin içkin hiyerarşiciliğinin bilinçsiz bir reddiydi. Twain, Romantik saati geriye almaya çalışır. Onun halk adamlığı ve pastoralliği düzmecedir, Marie Antoinette'in maskeli balolarında çoban kılığına girmesi kadar dekadandır. Twain'in ilerleyen yaşındaki kasvetli olumsuzluğu benim için hiç de şaşırtıcı değil. Onun Wordsworthvari iyilikçiliği daima sahteydi. Hiyerarşik Lewis Caroll yarattığı gizem, acımasızlık ve küstâh saldırganlıkla çocukluğun tek şairidir. Yoksa Twain bir masal yazarı mı? Masal tatlı bir mittir; kitonyen gerçeklerden soyulmuş bir mit. Bir masal yazarını kazıdığınızda altından çıkan kadına ve doğaya duyulan korkudur. Hikâyeler anlatmak ya da iplik eğirmek erkeklerin erkekler arasında yaptıkları şeylerdir. Bu, bir sakınma ritüeli, erkeklerin kadınlarla olan yaşantısının yarattığı psikolojik karmaşadan bir sapmadır. Twain'in erkek çocukları anlatan hikâyeleri kendi zamanlarının altmış yıl öncesine aittir. Romantisizm yozlaşmış geç evresini yaşamaktadır. Deneyimin karanlık, cinsel şarkıları otantik, Geç Romantik seslerdir. Ve bu sesler bizi kadın şairlerin en büyüğü olan Emily Dickinson'a götürür.

Dickinson, Sappho'dan daha az melodiktir, ama Batının iki bin yılı aşkın deneyimini özümsemişliği nedeniyle kavramsal olarak çok daha zengindir. Edebiyat tarihinin başka hiçbir önemli adı bu kadar yanlış anlaşıl-

mamıştır. Kendi döneminde ihmal edilen Dickinson, yeniden keşfedildiğindeyse aşırı duygusallaştırıldı. Otuz yılı kapsayan akademik çalışmalardan sonra onun yüksek üslûbunun modernist karmaşıklığı geniş kesimlerce kabul görmüştür. Yine de eleştiri, seçme yapıtlarında yer alan duygusal lirikler yığınını hâlâ görmezden geliyor. Onun yüksek ve aşağı üslûpları arasında bir bütünlük kurulmamıştır. Psikoanalitik okumalar yavaş da olsa bunu yapmaya başlamıştır ama akademik çevrelerin yaklaşımı hâlâ gereğinden fazla kibardır. Onda korkunç ve acımasız olan yumuşatılır ya da gizlenir. Emily Dickinson Sade'in kadın olanı, şiirleri de kendini tutsak etmiş, sadomazoşist bir hayalperestin esareti içinde kurduğu düşleridir. Amerikan edebiyatı kürsülerinin elinden kurtarılıp Dante ve Baudelaire ile birlikte ele alındığında, onun barbarlıkları ve iradesinin şeytanî edimleri göz kamaştırıcı bir şekilde karşımıza çıkacaktır. *The Faerie Queene*'deki tecavüz döngüsü, Blake'ten Dickinson'a miras kalmıştır. Blake ve Spenser, Protestan Wordsworth'ü alt etmek için pagan Coleridge'i destekleyişinde Dickinson'ın yardım aldığı müttefikleridir.

Dickinson'ın üslûbunun esas özellikleri, yüksek yoğunlaştırma ve bulmacamsı kısaltmalardır. Protestan ilahi vezni, çarpıtılır ve sersemletici bir enerjiyle biçimsizleştirilir. Sözcükler dizelere öyle bir güçle tıkıştırılır ki, söz dizimi kırılır ve kendi içine çöker. Biçim ile içerik arasındaki ilişki saldırgan ve haşindir. Yapı adeta bir mengene gibi sözcükleri kıstırır ve sıkıştırır. Şiirler büzülmenin yarattığı titremeyle sarsılır. Dickinson'ın şiiri, Poe'nun *Kuyu ve Sarkaç* hikâyesindeki büzülen odaya benzer bir işkence odası ve had safhada aşırılığın arenasıdır. Dekadan kapanımın rahim – mezarındayız.

Dickinson'ın Sadeci ve Wordsworthçü diye adlandıracağım iki temsil tarzı vardır. Bu Amherst güzelinin vahşeti bir kamyonu durdurabilir. Dickinson, sadomazoşist gerçeküstücülüğün virtüözüdür: "Beyin kendi yolunun üzerinde / Sakin ve düzgün ilerlemekte – / Ama yoluna bir kıymık çıkıversin hele."[1] Metafizik şairler gibi Dickinson da metaforlarını mekanik ve evcil zanaatlardan – demircilik, dülgerlik, aşçılık, örücülük – devşirir. Bu örnekte beyin, Emerson'ın bağlantısız göz yuvarlağı gibi yeraltındaki demiryolunda neşeyle günlük turundayken, birdenbire tahta traversten fırlayan bir kıymık parçasıyla delinir. Duygularla uğraşan ruhbilimciler, genelde beyni kötü niyetli zıpkınların saplandığı yumuşak bir kütle olarak düşünmezler. James'teki gibi metafor korku filmlerinden fırlamıştır – ya da şişte döndürülerek kızartılan yiyeceklerden. Bu bana her zaman, lise öğrencilerine kahvaltı arasında gösterilen sürücülük dersleri için hazırlanmış filmlerde, arabanın gösterge tablosu üzerine yığılmış kafasını gördüğümüz ölü kamyon şoförlerini hatırlatmıştır. Dickinson'ın tahtadan zıpkınla delinmiş beyni ile diğer sanat eserleri arasındaki analoji, pagan ya

da Katoliktir: *İlyada*'daki tüyler ürpertici savaş sahnelerindeki ölümler ya da çenesinden başına kadar oklarla yere saplanmış Mantegna'nın Aziz Sebastian'ı. Katıksız gelişigüzelliği içinde metafor, Sade'ın bedenin herbir deliğine kesici ve delici âletler soktuğu *Sodom'un Yüzyirmi Günü*'ndeki işkenceleri akla getirir.

Dickinson "zihin" yerine "beyin" kelimesini yeğler: Bu, onun dünyevî Anglo–Sakson mecazlarından biridir. Dickinson beyni bir nesne olarak ele almaktan keskin bir Sadeci komedi çıkartır: "Beyin Tanrı'nın terazisidir sadece– / Çünkü dirhemi dirhemle ölçer/ Ve farklılaşırlarsa –şâyet- / Fark, hecenin Sesten farkı kadar olur" (632). Şairin beynini tartması, markette alışveriş yapan kişinin lahanaların arasından seçerek aradığını bulmasına benzer. Tanrı küçülüp büzüşmüştür, Queequeg'in toteminin mumyalanmış başı gibi. Şair onu insan hükmünün geçici terazisine yerleştirir. Yemek zamanı: Şükran yemeği mi yoksa yamyamlık mı? Yoksun bırakılmış Dickinson şöyle seslenir: "Beynimi düşürdüm" (1046). Beyin bir mendil gibi bir kenara fırlatıldıktan sonra düşünce sakat kalmıştır. Ama böyle bir nesnenin zeminde kayması zordur. Gazete dağıtıcısı çocuğun akşam gazetesini ön kapıya attığında çıkan sese benzeyen boğuk bir takırtı işitiriz.

Dickinson'ın beyni kendine ait bir iradeye sahiptir: "Kafatasım bir açılsa / Ve beynimin çıkmasına izin verse / Yaramaz ait olduğu yere gidecek / Bana dair en ufak ipucu götürmeden" (1727). Kafatası, bir kurabiye kavanozu gibi hapsedici gözükür. Erkeksi zekâ olarak beyin, kanaryanın kafesinden ya da ateşböceğinin kapatıldığı kavanozdan kaçışı gibi, kafatasından kaçar. Parçanın bütüne karşı Geç Romantik isyanına şahit oluyoruz, tıpkı Gogol'un burnu ya da Gautier'nin mumyasının ayağı gibi, beyin efendisini terbiyesizce terk etmektedir. Beyin, yankılanan bir boşluk olabilir: "Bir Cenaze töreni hissettim, Beynimde, / Yas tutanlar ileri geri / Yürüyüp durdular– tâ ki Bu His / Çıkıp gelmiş gibi gözükene dek" (280). İnsanların üst kattaki gürültülü komşular gibi ayaklarını serttçe yere vurarak bir aşağı bir yukarı gezinmeleri, kış uykusundan uyanmış düşüncelerin geçit törenidir. Bu aynı zamanda Romantik anlamda kendisine eziyet eden yüreğin çarpıntısıdır. Burada iki farklı Poe etkisinin bulunduğundan şüpheleniyorum: *Usherler'in Evi*'ndeki kafatasına benzeyen konak/mezar ve *Geveze Yürek*'in vicdan azabıyla küt küt vuran odası.[2]

Muhtemelen ateş saçan bir vaazın esini olan "Ruhunda el yordamıyla aranıyor" şiirinde, vaazı dinleyenin beyninin kendini toparlarken "fokurdayarak soğuduğu" (315) söylenir. Yani beyin, ocağın üzerindeki bir çaydanlık gibi kaynamaktadır. Kraterdeki mağma gibi tüten sıvılaşmış beyin, dangalak bir beyin de olabilir:

Bir "Eşin" sevgisini yeniden hizaya sok!
Beynimi yerinden çıkardıklarında!
Çilli göğüslerimi kesin!
Beni erkek gibi sakallı yapın!

[1737]

Beynin zorbanın baskısına maruz kalan eklemleri vardır. Dickinson'ın dünyevî ve uhrevî gelinlerle eğlendiği evlilik şiirlerinde yer alan bu dörtlük, şiddet dolu bir Amazonca cinsiyetsizleştirme fantezisidir. "Onlar" kimdir? Hangi okuma türünü seçersek seçelim, Sadevari işkence görüntülerinden kaçamayız. Konuşan, devletin vekilleri tarafından işkence tezgâhından geçirilerek acı çektirilen Azize Catherine'dir.

Bu kadar beyin yeter. Akciğerlere geçelim. "Hayatî Organlarda Küçük bir Parazit– / Ciğerde bir Kılçık– / Bir Atardamarın yerinden çıkması–/ pek hesaba alınmayan Hasarlar" (565) Parazit, tıbbî anlamda bir kan emici değil, mikrop taşıyan bir istilacı, bir bağırsak kurdudur. O, Dickinson'ın iç kemiren kaygıları yüzünden kısaltmalarla kaleme aldığı Sadevari bir yazı, ülser gibi içerden kanayan bir yaradır. Onun atası delik deşik olmuş karaciğeriyle Prometheus'tur. Oysa acının yaşandığı sahnenin yüce bir yanı yoktur, aksine evin içine dairdir. Parazit göklerin kurdu, Cennetteki yılanın akrabasıdır. Anlatıcının yakındığı ya da yakınmak istemediği rahatsızlığı akut değil, kroniktir, Yüksek Romantik görkemden yoksun iç kemiren bir belâdır.

Dickinson, yerinden çıkmış atardamarıyla bedeni, apoplektik bir parlama içinde fışkıran kırmızılığıyla yanan bir varilin patlayışına benzetir. Ciğerdeki kılçık, içine gizlenmiş şarapnel parçalarıdır. Kılçık parçasının yutulmuş olması imkânsızdır – yine de Dickinson okurken aklımıza getirmeden duramayacağımız bir sanrı! Kılçık büyük olasılıkla göğüs kafesini delmiş olan küçük bir oktur: Eros'un fırlattığı şanssız demir oklardan biri, İsa'nın tarafında bir ev kazası seviyesine düşürülen kargı. Dickinson başka bir yerde bir dostun yokluğundan bahseder: "Öyle ki kımıldatabilirdim Kutuyu / Onun mektuplarının büyüdüğü / Zorlanmaksızın, soluğumda– / Ötelerken Raptiyeleri" (293). Göğüse doğru iteklenen raptiyeler, onun sevecen bir şekilde tutulan nefesi – aynı zamanda ciğerdeki kıymık– anlatma biçimidir. Yeniden dörtlüğe bakalım, onun irrasyonel görsel materyalden ne kadar çok yararlandığını fark edebiliriz. Anlatıcı, bedenini kaplayan fırlamış atardamarlar, parazitler ve raptiyelerle bir insan-kirpidir. Temsil edilen üslûp Asya'ya hastır. *Kızıl Damga*'daki platform sahnesinde olduğu gibi karşımızda duran, kurban etme törenlerinin grotesk sembollerin çivilediği bir put olan Efes Artemis'idir.

Dickinson'ın sadomazoşist metaforları, genellikle Freudyen anlamda aşırı belirlenmiştir; yani çoğul anlamlı birleşik metinlerdir. Örneğin rahat-

sız edici raptiye metaforu devralınmış bağlantılarını göstererek başka bir yerde meydana çıkar. "Onlar [raptiyeler]" bir kez daha tâciz ataklarıyla ittifak içindedir. "Bizi birbirimizden uzaklaştırırlar... Gözlerimizi alıp götürürler... Bizi ölmeye götürürler– / Tatlı bir şevkle / Mıhlanmış ayaklarımızın üzerinde dikildik– / Görmekten başka bir şey yapamamaya mahkûm" (474). Adanmış çiftin mıhlanmış ayakları onların mekânsal uzaklığını temsil eder. Yere çivilenmiş ayaklarıyla anlatıcı, seren direğine bağlanmış Odysseus'a ya da cathexis yaratan salınımıyla oto gösterge tablosuna asılmış oyuncak bebeğe benzer. Engizisyon'u çağrıştıran bir sahne: İki mahkûm inançları yüzünden idam edilirler. Anlatıcı, kıskanç kralın ayak bileklerini deldirdiği Oedipus'u ya da suçlu kaderdaşlarıyla birlikte çarmıha gerilen İsa'yı hatırlatır. "Mıhlanmış ayaklar" ifadesi, marangozun oğlunu alaycı bir marangozluğun kurbanına dönüştürürken kasıtlı olarak indirgemecidir. Bir marangoz olarak İsa Dickinson'da çokça görünür: O, "Kalas Sanatının" ustasıdır ya da Tanrı onu ve insanlığı kalaslar üzerinde yürümeye zorlamıştır.[3]

Dickinson delici âletlerin açtığı yaraları şiirine cömertçe serpiştirir. Kahramanlarından biri için, "Yazgı... Onu en azılı kazıklarına Oturttu" (1031), der. En azılı, en keskin, ama aynı zamanda acıyı en üst düzeyde çoğaltacak denli had safhada yontulmamış olan anlamı taşır. Bu vahşi sahnede zalim tanrıça, elinde sabit duran kargılardan bir tomarla, yani doğanın fallik kazığıyla bekliyordur. Başka bir yerde Dickinson şöyle seslenir: "Hiçbir Filistin Askısı bana işkence edemez": Ruh "Testerenin kesemeyeceği / Palanın doğrayamayacağı" (384) bir şeydir. Bu kötümser ifadelerin kısa ve özlü bir biçimde anlattığı şudur: Ruhun kurtulduğuna beden maruz *kalabilir*. Palayla doğranmak âdil bir kılıç oyunudur (her ne kadar boydan boya yarmak daha doğru olsa da), ama testereyle kesilmeye ne demeli? Gözümüzün önünde çakan ürkütücü senaryolar: Sihirbazlar hanımları ikiye bölüyor, haydutlar yolcuları kesiyor, kolları umursamazca doğruyor. Bir kez daha Sade'ın ansiklopedik *Sodom'un Yüzyirmi Günü*: Dickinson, Yankilere özgü girişkenliğiyle tahayyül edilebilir insan eziyetlerinin toplamına katkıda bulunmaya kararlıdır.

Kazığa oturtma, Dickinson'ın ölümlülük için kullandığı metafordur: "Bedenin Tek bir Burgusu / Ruhu sıkıştırmaya yeter." (263). Vücut bulma, bir işkencedir. Yunan'ın kanatlı *psyche*'si gibi ruh bir iğneyle sabitlenmiş bir kelebektir. İnsan bunu yapan acımasız böcek bilimcinin Tanrı'nın kendisi olduğunu düşünmeden edemez. Metafor, Meryem'in yedi kederin kılıcıyla kesilmiş yüreğini ya da meleğin küçük okuyla titreyen St. Teresa'nın yüreğini hatırlatır. O, Beardsley'den bir sevgililer günü kartı, arkadaşı için "Kadınların en kocaman Yüreklisi bile / Bir Oku yakalar" (309) diyen Dickinson'ın hayat verdiği bir tatil sembolizmidir.

Dickinson'ın kazığa oturtmaları daha bile zalimce olabilir: "Sıradandır,

Kemik'te ya da Kabuk'taki acı– / Ama sinirlerin arasındaki Delgiler / Oyarlar daha tatlı – daha dehşetli" (244). Sinirlerin arasındaki delgiler bıçak yarasının verdiği acı ya da sancıdır, tinsel bir nevralji'dir. Oysa metafor bizden, sinir liflerini kudurmuşçasına kıyım kıyım doğrayan tirbuşon benzeri basit âletler düşünmemizi ister. O, kesmeye hazır cerrahın elindeki neşter ya da sarhoş bir heykeltraşın matkapıdır. Tatlı tatlı oymaktan kasıt nedir? Güzellik ile dehşetin Dekadan çakışmışlığı Baudelaire'in "korkunç hassasiyeti"ni çağrıştırır. O, çok az İngiliz şairin yaratmaya cüret edebileceği bilinçaltında cinsel Spenservari etkidir. Kemiğin aksine "Kabuk" insan derisidir. Normalde meyve, peynir ya da domuz pastırmasının kabuğu vardır. Dickinson'ın kabuğu bedeni *soyulabilir* olana dönüştürür. Dickinson, patates soyacağı kullanan bir Apollon gibi, insanlığın Marsyas'ının derisini yüzüp sinirlerini açığa çıkarır. İnsan, onun laboratuarındaki kırmızı kurdeleli ecorche'tur.

Duygudaşlık gösterileri tutarsız olabilir: "Dirhemlerin üzerinde İğnelerin Ağırlığı– / İter ve deler, –/ Ola ki direnirse Beden Ölçüme– / Soğukça yoklar bıçak yarası" (264). Dickinson'ın zihnindeki zindanda yeni bir işkence aleti belirmeden önce, Madame Tussaud'nun Korku Odasındaki turistler gibi şaşkınlıktan donakalırız. İğnelerin ağırlığı, kaygılarla birlikte depresyonu anlatıyor olmalıdır. Acı dinerken, düşünceler canlanır. Metafor, testere dişli bir öğütücü ya da eti yumuşatan enzimdir. Belki de onun kaynağı *Kuyu ve Sarkaç*'tır: O, çiğnemeyi kesmeyle, hareket eden duvarları tepede sallanan usturayla birleştirir. Belki de o, kurbanının gözlerine ve belden yukarısına büyük çiviler saplayan orta çağın Demir Bâkire'sinin bir versiyonudur. Dickinson'ın imgesinde hayal meyal seçilen cinsel bir öğenin, tecavüze dair bir anıştırmanın varlığını hissederiz; çünkü iğnelerin ağırlığı hem boğan hem içe işleyen bir baskıdır.

Şâyet Dickinson bedeni bir iğnelik gibi görüyorsa, iğnelikleri de beden olarak görüyor demektir. "Yanıma sokulmuş / Hanımefendilerin hafifçe bastırdığı iğneler gibi / Yanakları Minderlere / Korumak için yerlerini" (584). Nakış işleyen ya da ören kadınlar ellerini dinlendirdikleri minderlere iğnelerini saplarlar. Ellerindeki işler okunan bir kitapsa eğer, iğne de bir kitap ayracıdır. Dickinson'ın şeytanca, cansız varlıklara insanî özellikler atfetmesi, minderleri, Alice'in dilimlemeye çalıştığı kabarmış bir puding gibi yanaklarından kan damlayan, duygulu varlıklara dönüştürür. Bu dörtlük, Dickinson'ın sadomazoşizminin sapkınca bir kendini zevklendirme anlamına geldiğinin apaçık kanıtıdır. O, kadınları, gaddarca yanaklarına iğneler batıran sadistlere dönüştürür. "Hafifçe" sözcüğünün, cömert bir dinginlik ve sevecenliği ilhak edilmiş sahneye taşıyan Spenservari itici bir inceliği vardır. Blake'in "Hasta Gül"ü ya da Ingres'in *Türk Hamamı*'ında olduğu gibi, kadınsı tekbenciliğin yuvarlak kapsülünden

içeriyi seyrederiz. İğneler, dünyevî zevkleri içeriye sokmayan bahçenin dikenleridir.

Benzer bir şiir sıcak havayla doldurulmuş, renkli balonun yükselişi ve düşüşünü anlatır:

Süslü Şey gerinir–ve fır döner–
Deli gibi çarpar bir Ağaca–
Şahane damarları yarılıp açılır–
Ve batar Denize–

[700]

Dickinson, balonu kadınlaştırmakla ölümündeki mazoşizmi yoğunlaştırır. Çırpınışları zarif ve erotiktir. Güzellik ve acı tensel anlamda birbirine karışır, tıpkı Spenser'da Amoret'in göğsünün yarıldığı bölümde olduğu gibi. "Süslü" sözcüğü balonu, *Altın Gözlü Kız* adlı yapıtında Balzac'ın insanî bir objet d'art'ın yok edilmesini duyumsallaştırmak amacıyla kullandığına benzer bir hâle ile kuşatır. Balon "gerinir," "fır döner," "deli gibi çarpar": Bir tecavüz–cinayet kurbanının umutsuzca çırpınışına şahit oluyoruz. Vandalların parçaladığı damarları, ipek gibi "yarılıp açılır." Damarlar şahanedir, çünkü sahne, gök-mavisi denizin banyosunda damarlarını yaran bir Romalıyı hatırlatır. Acaba Dickinson, Shakespeare'in *Lucrece'in Irzına Geçilişi*'ni mi düşlemektedir? Balonun patlaması, teslimiyeti duyuran orgazmdakine benzer bir iç çekiştir.

Dickinson'ın yerinden edilmiş erotizmi, açık cinsel personaların bulunmadığı şiirlerinde bile belirgindir: "Zorla Alevi / Ve sarışın bir itişle / İktidarsızlığının üzerinde / Tüter Buharı" (854). İmgelerin çarpıcı bir ekonomiklik ve sertliği vardır. Erkeğin doğanın yasaları önünde çaresiz olduğunu kast eder. "Sarışın bir itiş" tabiri yaygın İngilizce konuşma diline öylesine uzaktır ki, bir eyleme ilişkin değilmiş, okunmak ya da işitilmekten çok görülen ya da hissedilen bir şeymiş gibidir. Yeats'in "Leda ile Kuğu" adlı şiirinde döllenmeyle sonuçlanan "ak çırpınış" gibi cinsel bir anıştırmadır. Sarışın itişi, Fransızlar'ın yatak odalarında ya da Barok heykel sanatında – Bernini'nin Defne'yi kovalayan Apollon'unda – görebiliriz. Bu pasaja biçim veren fiziksel güç ve zayıflık, saldırı ve bozgunun oluşturduğu hiyerarşik yapıdır.

Dickinson'ın cinsellik ve şiddetinin bir başka örneği: "Güzel Sözlerini Bıçaklar gibi kullanırdı– / Nasıl da göz alıcı parlaktılar– / Herbiri ortaya çıkarırdı bir Siniri / Veya Kemik'le oynardı" (479). Önümüze ağzını konuşkan Berenice'in uzun dişlerini akla getiren çelik çatal bıçaklarla doldurmuş – genç ve güzel olduğunu düşünmek için haklı nedenlerimiz olan – ürkütücü bir kadın konur. Bu bıçak gibi keskin ifadeleri, Batının saldır-

gan konuşma biçiminin bir belirtisi olarak görüyorum. Bu hem neşeli hem zalim kendine hâkim hermafrodit, sinirleri ortaya çıkarıp kemiklerle "oynarken"– erotik olduğu için seçilmiş bir sözcük – bir dizi cerrahî keşifte bulunurarak eğlenmektedir. Kemikle oynamak, sözcüğün ilk anlamıyla karıştırmak demektir, tıpkı salatayı karıştırmak gibi. Öyleyse kemikleri fırtınalı bir sohbette havada süzülürken görürüz. Toplumsal bir sirkte miyiz yoksa? Hokkabaz, bıçak atıcısı ve aslan terbiyecisi etkileyici bir üçlü olarak sahnedeki yerini almıştır.

Şairin bakış açısından paralel bir tema daha: "Bir okum var burada / Onu atan eli seven / Benim saygıyla sapladığım" (1729). Söz konusu ok, muhtemelen eve gelen beklenmedik üzücü bir mektuptur. Füzeyi bedeninden uzaklaştırdıktan sonra onu defalarca sevgiyle okuyan şair, içine atılacağı ateşe doğru eğilmiş St. Lawrence gibi idam fermanını elinde tutan bir şehittir. Dickinson'da cinsel bir karakter kazanmış olan zevk-acı ile birlikte ıstırabın ikonografisi asık yüzlü Amerikan Protestanlığını Katolikleştirir. İmgesel anlamda onun şiiri geç dönem Rönesans'ına aittir. Metafizik şiir, anti-Püriten Barok üslûptur, tutku ve teatrallikte İtalyandır. Dickinson'ın dehşet verici metaforları beklenmedik yeniliklerdir. Çok renkli yontular ve vitray camlar soluk New England kilisesine eklenir.

Dickinson, bazı silâhlara sahip olduğu simgesel pozlardan hoşlanır. "Cinayet gibi bir Bahtiyarlığa gücü yeten / Her şeye kaadir-keskin / Çekingen bir Haz." Bu yüzden "Hançeri elimizden eksik etmeyeceğiz / Çünkü Seviyoruz Yarayı / Hançerin Yadigârı olan" (379). Hançer, mektup ya da mektubun anısı olmalıdır ve münzevi haz dört gözle beklenen ziyaretin iptal edilmesi. Elindeki hançerle şair, özel tapıncınınn, İsa'nın yaralarına benzeyen izlerini tahayyül eder. İnzivada "Yarayı sevmek" besbelli ki kendini tahrik etmektir. Şiirin tonu Fransız Geç Dekadan'dır: Baudelaire "Bıçak da benim, yara da!" demişti. Peki ya cinayet gibi "bahtiyarlık"? Dickinson, Sadecı evresinde, cinsel iradenin kan kırmızı ayındadır.

Şairin yüreği oklara olduğu kadar mermi, füze gibi mühimmatların beklenmedik saldırılarına karşı da savunmasızdır. İlkbaharı, bize ölmüş olanları hatırlattığı için hem kederli hem tatlı bir kuş cıvıltısı olarak tarif eder: "Kırabilir insanın kalbini bir kulak / Bir kargı gibi kıvrak, / Duymamış olmasını dilediğimiz / Böylesine yakından" (1764). Pat! Güm! Kıvrak bir kargıdan daha hızlı olan Dickinson'ın kulağı, kasap satırıyla doğranmış bir karaciğer parçası gibi duran talihsiz kalbi paramparça eder. Spot ışığın aydınlattığı kulak ve kalp bedenden ayrılır ve birbirlerine bağlanır. Normal olarak edilgen ve alıcı olan kulak etken ve saldırgan hale gelir. Samson'un çene kemiği gibi Dickinson'ın dinamik kulağı, tarihteki savaşların çok daha egzotik olan silâhları arasında yer alır. Birbirlerine doğru uygun adım ilerleyen taburların ellerinde kargılar yerine kulaklar taşıdığını düşleyebiliriz.

Dickinson'ın kalbi, düz bir yüzeyde titreyen, bedenden söküp çıkarılmış bir organ olarak tahayyül ettiği ikram edilen bir meyva tabağına iliştirdiği şu dörtlükle kanıtlanır:

Küçük bir Tabağa konmuş kalbim
Ağızlara lâyık
Bir Çilek yahut bir Çörek,
Hadi diyelim bir Kayısı!

[1027]

Kalbini bir mendil gibi giysisinin yeninde taşımak, onu meyve tabağına savuran ve eve sipariş edilen bir pizza gibi sokağa fırlatan şairimiz için fazlasıyla geleneksel olurdu. Yine Spenser: Dickinson gümüş bir kapta yatan Amoret'in kalbini hatırlamaktadır. Besbelli ki, şairin kankırmızı ikramıyla onurlandırdığı kadın arkadaşının bu kalbi, Sevgililer Günü'ne özgü kalp şeklinde bir şekerlemeyi ısırır gibi dişlemesi beklenmektedir. Daha fazla Katolik ikonografi: Dickinson yanan kalbini elinde tutan St. Philip Neri ya da gümüş bir tabağın içinde göz yuvarlaklarını bize sunan Aziz Lucy'i (benim vaftiz edildiğim kilisede olan bir heykel) çağrıştırır.

Dickinson, ermişçe tezahürlerden aldığı zevki özensiz okuyucunun dikkatinden kolayca kaçan zekîce alegorileriyle tatmin eder. Örneğin, incilere ve mücevherleri hor görür, çünkü "İmparator / Yakutlarla taşa tuttu beni" (466). Bu onun İsa şiirlerindeki kurnaz gelinlerden birisidir: İmparator, niyetleri daima kuşku uyandıran bir tanrıdır. Anlatıcının üzerine yağan yakutlar şaşaalı armağanlar değil, onu *kanatan* taşlardır. Kendi yaralarıyla, onu bir saraylıya dönüşterecek olan cerahat ya da kralın kötülüğüyle lekelenmiştir. İmparator Poe'nun Kızıl Ölüm'üdür. Mücevherler, başka bir yerde bir arkadaşını tespih tanelerini sayar gibi saymaya zorladığı kan damlalarıdır ("Yine de *damlaları saymalıdır–kendisi*"; 663). O, Tanrı'nın kendi kanıyla suladığı Danae ve ilk taşı fırlattığı Mecdelli Meryem'dir. Dickinson, *nouveau pauvre*, hasarların şaşaalı çalımıdır. Kızıl günbatımını târif eder: "Savaşçı telaşları hissettim / Evvel zamanda şapkasına arma iliştirenin" (152). Napolyon'un gazisinin rozeti, üzerinden kan sızan bir bandaja dönüşür ("Ruhun Bandajlı anları"; 512 ile karşılaştırın). Dickinson'ın yaraları ve bereleri, hayat tecrübesinin bedeli ve ödülü olan askerî onur madalyalarıdır.

Bedenin Sadecı istismarı kataloğumuza geri dönüyoruz. Dickinson'ın elinde beyinlerin ve ciğerlerin hoyratça muameleye uğradığını gördük, ve bu bir kazığa oturtmalar ve parçalamalar listesine götürür. Sırada gözler vardır. "Gözlerimizi alıp götürürler," dizesinin iki kişinin zorlu ayrılığı ve bunun sonucunda artık birbirleri için görünmez oldukları anlamına geldi-

ğinden bahsetmiştim. Oysa Dickinson'ın egzantrik sahnelemesinde otoriteler yerden yere vurur, gözleri kıskıvrak yakalar ve onları uzağa sürerler, tıpkı bir buzdolabını icra yoluyla geri alan bir finans şirketi gibi. Bu durum ölümün içerde neden olduğu sonuçları anlatan şiirinde belirginlik kazanır: "Gözler ... çekildiğinde / Dekaloglar'la uzağa" (485). Burada gözler mücadele etmiş olabilir, ama yine de ölüm onları diş çeker gibi çekip almıştır. Yerinden çıkarılmış beyin gibi dirsekten burkulmaya benzer, bir diğer gerçeküstü eklem yeri olabilir. Gözlerin telaşla kapılması, Graiai'yi soyan Perseus'u hatırlatır. Hırsız, Tanrıdır, o, insana ölümün bir yazgı olduğunu buyuran On Emir'in yazarıdır. Dickinson'ın da ortaya koyduğu gibi Dekalog kendisine çalışan bir açgözlü olarak görülebilir. Musa'ların tabletleri bir flaşın çakması gibi gözlerde patlar.

Dickinson'da sık sık görülen bir formül, "Gözlerimi çıkartmadan önce / Severdim görmeyi de" (327) dizesindeki gibi, gözlerin "çıkarılmış" oluşudur. Bu dizler kendi görme sorunlarına ya da kendi kendisine ikinci kattaki yatak odasında inzivaya çekilmiş olmasına bir gönderme olabilir. Öte yandan bu dizelerin sanki *Lear*'da Gloucester'a yapıldığı gibi Dickinson kendi gözlerini çıkarttırmış gibi, suçlu bir kötücüllüğe dokundurma olabileceği de düşünülebilir. Belki de yaşamın gizlerini saklayan şeytanî güneşe çok uzun süre baktığı için gözleri görmez olmuştur. "Seninle yaşayamam" dizesinde usta işi bir benzetme vardır: "Ne de Seninle doğabilirim / Çünkü senin yüzün / İsa'yı söndürür" (640). Kutsal olana saygısızlık, yeniden doğuş şu umudunu ortadan kaldırırarak kutsal aşka galebe çalar. Sevilenin yüzü, göğün kutsal gözünü çıkararak güneşi gölgede bırakan parlak aydır. Bir yüzün bir başka yüz tarafından karartılmasında bir şiddet anlamı vardır. "Geçersiz" hükmünü vuran lastik mührün basılırkan çıkardığı sesi fiilen işitiyoruz! Dickinson için Tanrının yüzünün daima tutulma halinde olduğu, şairin ailesine bakışında doğruluk kazanır: "Dindarlar – ben hariç – ve bir Güneş tutulmasına seslenirler, her sabah –'Baba'ları dedikleri."[4]

"Vaz geçiş, delici bir Erdemdir"de "Gözlerin çıkarılması" bir kez daha, bu kez şairin tercihiyle gerçekleşmiş olan, iki kişinin ayrılığına göndermede bulunur (745). Vaz geçiş delicidir, çünkü o da Oedipus'un altın broşla gözlerini kör etmesi gibi bir anlamda kendini kör eder. Dickinson'ın yüze ve bedene savurduğu keskin araçlarla dalgalanan özgürlüğü, bir komşunun ölümünü anlatan sıradışı bir metaforda ifadesini bulur: "Paten kayanın Deresi misali / Donmuş hareketli gözler" (519). Ömrünü tamamlamış gözler, tavada puding ya da etin yağı gibi donmuştur, çünkü sözcüğün gerçek anlamıyla donuklaşmıştır ("Gözler donuklaştı bir kere – demek ki Ölümdü"; "Sevinç donuklaşsın / Ölümün sert ve sabit bakışında"; 241, 338 ile karşılaştırın). Paten kayanlar yaşamın ritmi, Rönesans

anlamında hızdır. Onlar hız kesen ve hatta duran, fırlatılmış düşüncelerdir. Şairin yarattığı mesafenin ve yalnızlığın hüznünü hissederiz, tıpkı şairin okulun bahçesinde oynayan çocukları seyrederken yazdığı şu muhteşem dizelerde olduğu gibi: "Bu yüzden Ölüm için duramam" (712). Bakış açısı teleskopiktir: gürültülü sahne hüzünlü bir şekilde koyu kahverengiye bürünür. Dere metaforunun yüksek düzlemleri ne olursa olsun, Dickinson'ın gözleri ve paten kayanları cesurca yanyana getirdiğini görmek gerekir. Yanar döner bıçaklar, arabeskler çizerek korneanın üzerinde gezinir.

Bir şiirinde ölümü şöyle tanımlar: "Film gözlerini diktiğinde" (414). Burada Dickinson fiziksel hasarı gözlerden çok göz kapağına yakıştırır. Göz kapakları, giysilerin kenarlarından teğellenmesine benzer şekilde dikilmiştir. "Film", uyuyanların kirpiklerini birbirini yapıştıran şeytanî Bay Sandman'dan alınmıştır. Başka bir yerde Dickinson ölümün "yalnızca gözleri mıhladığını" söyler (561). Göz kapakları, bir halı gibi çatılmış, bir panjur ya da tabut kapağı gibi çakılmış, bu işlem esnasında doğallığında gözleri ezmiştir. Bir diğer tedirgin edici örnek: "Ölen bir Göz gördüm / Koşuyor, koşuyordu bir Odanın etrafında... Ve sonra Sisle örtüldü / Lehimlendi sonra" (547). Bedenden ayrılan beyin gibi gözler de kanatlanır, kafeste tutulan bir hayvan gibi odada telaşla koşturmaya başlar. Elden düşmüş bir silâh gibi ancak lehimlenerek tutsak edilir ve güvenceye alınır. Dickinson ölü gözlerin bir daha açılmayacağını bize anlatmak isterken, diğer yandan bu metaforla, Odysseus'un kızgın demirle Tepegöz'ün gözünü dağlaması gibi, demirin gözü lehimlediğini görmemizi ister. Ölen göz belki de umarsızca odada Tanrı'yı aramaktır. Bu anlamda İsa'nın lehimlemek üzere elinde taşıdığı demirle görünmesi ironiktir, çünkü bu vahşi işlemi yerine getirecek olan onun adına eylemde bulunan kendisi ya da ölümdür. (1123 ile karşılaştırın).

Lehimlenme bir başka ceset şiirinde karşımıza çıkar: "Bu cansız ayaklar kaç kez sürçtü / Yalnız lehimli ağız anlatabilir– / Dene – Kımıldatabilir misin bu rezil çiviyi– / Dene – kaldırabilir misin çelikten kilidi!" (187). Burada birleştirilen dudaklardır; bir şair için, Christabel'in dilsizliği kadar korkunç bir görüntü. Dickinson'ın ölümü, şevkle kendinden geçirilmiş ve bir sihirbaz ya da banka müdürünün kasayı mühürlediği gibi üzerinden defalarca kilitlenmiştir. Lehimleme işleminden sonra çiviyi dudaklarının arasından geçirir ve bir ağız tıkacına benzer çelikten kilidi yerleştirir. Dickinson kinik bir şekilde okuyucuyu bu prangaları denemeye çağırır ve belki de aç birinin bir konserve kutusunu açmak için mücadele vermesine benzer, cesedin ağzını zorlayarak açmaya çalışan birilerinin olduğunu hayal edebilir. Tıpkı kafa gibi kafatası da üretilmiş bir nesnedir, Frankenstein'ın canavarı gibi metal ve çivilerden yapılmış konstrüktif bir heykeldir.

Dickinson kana bayılır ve kırmızı paletini müsrifçe kullanır. "Yürekten söylemiş şarkıyı, Baba, / Daldırmış gagamı içine, / Ola ki fazla damlarsa Nağme / Seç bir ton, en koyu Kırmızı / Bağışlar Parlak Kırmızı– / Üzülür Ateş Kırmızı–" (1059). Şair, notaların ve anahtarların kırmızı bir iz bırakarak havada süzüldüğü, göğe yazılmış kanlı bir yazı olan şarkısını beslemek için göğsünden pıhtılaşmış etler koparan, kendini sakatlayan bir pelikandır. Başka bir yerde bir Burgundy fıçısı gibi yüreğinde tempo tutar: "Akıl Yürekte yaşar / Bir Asalak gibi– / Doyduysa eğer tıkabasa Etle /şişmandır Akıl" (1355). Ceviz büyüklüğünde bir yürekten beslenen akıl, köpeklerin kalplerine yerleşmiş parazitlere, kayalara yapışmış midyelere ya da ürüne zarar veren haşerata benzer. Aç akıl, Dickinson'ın hem erkek hem dişi rolünü üstlendiği, Donne'un yatak odasındaki piresine dönüşmüştür.

Dickinson'ın dünyası şiirsel arşivi için derlediği ölümlerle dolup taşar. Bu dünyada kazalar ve intiharlar vardır: "(O) Kayıtsızca okşadı tetiği / Ve göçtü Dünyadan" (1062). Yaratılan karakterlerin infazları vardır: "Dilsizdir Keder – O söylemeden önce– / Yakın Onu Uluorta Meydanda" (793). Hattâ tuzaklara takılmış kemirgenler için bile ağıt vardır: "burada bir Sıçan canını teslim etti / Neşenin kısacık saltanatını / Düzenbazlık ve Dehşeti" (1340). Yine de Dickinson en iyi kara komedisini mezarlığa saklamıştır: "Denir ki yokmuş bir Yolcu buradan sıvışan / Tek geceliğine anılarda konaklayan– / O kurnaz yeraltı Hanından / Bir yolunu bulup da ayrılan" (1406). Sanki Black Flag Roach Motel'in reklâm sloganı, yapışkan fare zehiriyle kaplanmış küçük bir kutu: "Mikroplar giriş yapabilir, ama çıkış asla!" Yeraltı hanının Procrustes misali hancısı, çocukluğunun Boş Oda Yok'unun intikamını almak istediği için çıkışı olmayan evini her daim açık tutan, karmaşık güdülerin İsa'sı olabilir.

Dickinson'ın sadizminin çoğu onun alaycı söyleminden, doğum ve ölüme yaklaşımındaki köylüce kabalığından kaynaklanır. Viktoryen örtmece* bir burjuva fenomendir ve Dickinson da en az Baudelaire anti-burjuva karşıtıdır. İşte bir şiirinin tamamı:

Sevgiden ve incelikten yoksun bir yüz
Nefretlik, katı, başarılı bir yüz
İlk defa birlikte
Atıldıklarında bile
Eski dostlarmış gibi bir taşın-
Yanında rahat edeceği bir yüz.

[1711]

---

* Viktoryen örtmece: Rahatsız edici, müstehcen çağrışımlı ya da toplumsal/siyasal bakımdan rahatsız edici ifadelerin yerine daha yumuşak ve genel anlamda kabul edilebillir ifadeler kullanmak ... –ç.n.

Burada bir iyicillik yoktur. Yüz ve taş "fırlatılmış" ya da kötücül bir saldırıda biraraya gelmiştir. Başarılı despot, Dickinson'ın başka bir şiirinde (540) ele aldığı bir persona olan, bizim gölgede kalmış Davutumuz'un alnından vurduğu bir toplumsal Calut'tur. Yergi içeren sürrealizme dikkat: Acımasız yüz aynı zamanda bovlingte olduğu gibi, taşa çarpmak üzere yola çıkar, fırlatılır. Dickinson, 1860'lı yıllarda en yaratıcı dönemini yaşayan bir diğer fantazi yazarı Lewis Caroll'un ruh halini ve imgelerini benimser. Şiir, Caroll'ın insanî özellikler taşıyan bir flamingonun başıyla topa vurulan kroket maçını akla getirir.

Dickinson, kadın yazarlar arasında kibar toplumsal davranış kurallarını reddetmenin öncüsüdür. Düzenbazca kurguladığı bir aşağılama geliştirir. Ölen kimse derhal "Tanrı'nın Sağ Eline" düşer: "O El kesilmiştir. / Ve Tanrı'dan haber yoktur" (1551). Elini kesin diye buyuruyor Amherstlü Kupa Kraliçesi.* Bize çok şaşırtıcı gelen Tanrı'nın elinin kesilmişliği, modern inanç bunalımının tepeden inmeciliğini sembolize eder. Tanrı, on sekizinci yüzyılın klişe resimlerinin gözde teması olan Constantine'in Capitoline'in avlusunda betimlenen devasa parçası gibi geride kesik kolunu bırakarak kayıplara karışmıştır. Tanrı'dan geriye kalan sadece ahlâkî tözden yoksun yasanın cansız elidir. Bu el başka bir yerde yeniden karşımıza çıkar: "En kesin kanıtın üstünde, Cennetten / Biliyoruz esasını / Onun yağmacı Elinden başka / Aşağı Cennette olanı" (1205). Ölüm buyuran Tanrı, yaşadığı kayalıktan aşağıdan seçtiği kurbanları yakalamaya çalışan Scylla'ya benzer. O bir haydut ya da bir çapulcu, İnsanlara musallat olan bir belâdır. "Yağmacı El", Dekadan parçalanma anlamında bir başka serbest fail, beş parmaklı örümcek misali bir yaratıktır. Doktor Dickinson, eli kangren teşhisiyle kesmek durumunda kalmış olabilir: Tanrı çürümeye yüz tutmuş demodeliği nedeniyle acı çekmektedir. Oysa daha büyük bir ihtimalle Dickinson bir yargıç ve Tanrı bir hırsızdır. Dickinson onu "Hırsız" ya da "Kudretli Tüccar" olarak adlandırır ve onu sahtekârlıkla itham eder. "Cennetin Babası... / Senden af diliyoruz / İkiyüzlülüğün için" (49, 621, 1461). Böylece dehşet aşkıyla yanıp tutuşan Emily Dickinson'ın Tanrı'yı odunları kesmek için sehpa olarak kullanılan kütüğe sürükleyerek, baltayla elini kesmesi, ondokuzuncu yüzyıl şiirinin en cesur, aykırı imgelerinden biridir.

Dickinson'da mizah, kulak tırmalayıcı bir biçimde dolambaçsız ve serttir. Bir şiirinin ilk dizesi: "Tarlakuşunu ikiye yar / Müziği bulacaksın" (861). Şair, şarkı söyleyen kuşa baltayla girişmeyi kast ediyor! Sanki bir şeftali ya da kütükmüş gibi tarlakuşunu ortasından yarıyor. Tarlakuşu, Sa-

---

* *Alice Harikalar Diyarı*'nda, genellikle yerine getirilmeyen sert cezalar veren kupa "kraliçesi". —*ç.n*

decı bir şölen için kesilip pişirilecek olan altın yumurtası üzerinde kuluçkaya yatmış bir kazdır. Kurnazca yeteneğini inkâr eder: "Ne de bir şair olurdum... Çeyizim ne olurdu? / Ezginin yıldırımlarıyla / Kendimi sanata çarptırtsaydım!" (505). İnsan güler. Şimşeklerin çaktığı fırtınalı bir havada uçurtmasını uçuran Ben Franklin gibi Emily Dickinson da avluya oturmuş, yıldırımlarla şimşeklerle kafasını dövmektedir. Zeus bile Athena'yı doğurmak için Hephaestus'un çekicine ihtiyaç duyarken Dickinson kimseye muhtaç değildir. R. P. Blackmur'ün de fark ettiği gibi "çeyiz" şairin "kendisiyle evlenmesi" ni ifade eder.[5] Bu anlamda düşen yıldırımlar, onun bir eş olmasından kaynaklı vazifelerinin kendini uyaran darbeleridir. Onun yaratıcı vecdi bir esin değil, örs kemiğinden çıkan bir uğultudur. Eğer Musalar bu şaire atalarına ait bir arma verebilseydi, bu karbonat ambalajının üzerindeki gibi bir kol ve çekiç olurdu.

Dickinson'ın sert söylemi içine girilmez olabilir. Kışa ait düşüncelerden söz eder, "Git kelepçe, buz saçağına / Tropik Gelinine karşı" (1756). Heidi Jon Schmidt, bu dizelerin kulağımızda bıraktığı etkinin, sokakta duyduğumuz türden bir tacizi akla getirdiğini belirtir: "Lastik hortumla ağzını yüzünü benzet!" Pornografik bir küfüre yaklaşan şiir, tam da Keats'in karşıtı olan mevsimlerle ilgili şarkıdır: İhtiyar Hades'in Persefon'u ele geçirişi, kış yazı kucaklar. Kelepçe (Blake'in sözcüğü) zina yapan Ares ile Afrodit'in üzerine atılan Hephaestus'un zincirden ağını akla getirse de, karanlık, Gotik bir çınlamaya sahiptir. Muhtemelen okuyucunun bedenini temsil eden buzdan saçak, cadı tapıncının soğuk, hayalet penisine benzer. Bu hantal devasalığı içinde onun, yalıtımın olmadığı günlere ait, köy evlerinin çatılarından sarkan ve tehlike yaratan iki kat buz saçaklarından esinlenmiş olabileceğini sanıyorum. Dickinson'ın sapkın metaforu, şehvet, baskı, esaret ve iktidarsızlık gibi çok sayıda ihtimali içerir. Buz saçağı, tropik geline kuşatılan ve onu Amazonlaştıran fallik bir kılıç olabilir. Ya o gelini donuracak, ya da gelin onu eritecektir. Metafor, idrarın *bırakılıverilmesi* gibi âniden gelen ılık bir ıslaklık halindeki gerilimin ortadan kalkmasıyla biter.

Dickinson kabalığa tutkundur. İlkele kaçan görsel etkiler yaratır, tıpkı günbatımını tasvir ettiği şu dizelerdeki gibi: "Bütün Körfezleri Kızılın ve Kızılın Donanmaları / koyu Kanın Tayfaları" (658). Batı göğünü bir pıhtılaşmış kan deryası kılmak, en hafif tabiriyle, alışılmadıktır. Dickinson'ın Geç Romantik günbatımı Delacroix'nun yeniden çizdiği bir Turner tablosudur. İşte bir sonbahar gününe nazik övgüsü:

Adı –onun– "Güz"dür
Rengi–onun– "Kan"dır
–Tepe yüksekliğince –Bir Kanal

–Yol uzunluğunca– Bir damar

–Kır yollarında– Koca Damlalar
Ve Ah, Pas Sağanağı–
–huzursuz ederken Vadiyi– Rüzgâr
döker Kızıl Yağmurlar–

Külâhları dağıtır–çok aşağılara–
Kızılca Gölcükler toplar –
Sonra – Güle benzer burgaçlar –
Kan kızıl tekerler üzerinde – uzağa akar–

[656]

Sanki Amherst'te katliam yaşanmıştır. Kızıl derecikler ve gölcükler, lanetli Firavun'un geçtiği suların kana dönüşünü hatırlatır. Belki de Dickinson, Yehova'nın pagan doğa ananın ırzına geçip katledişini gösteriyor. Sadeci gerçeklik, Wordsworth'ün yanılsamalarını yıkıp, zaferini ilân eder. Korkunç bir şekilde üzerine yayıldığı araziyi kaplayan kanal ve damar, sıvıların orgisinde parçalanan Blake'in Kozmik Erkeğine aittir. Lezzetli lokmalar. Güz yapraklarını kan pıhtıları olarak görmek Dickinson'dan başka kimin aklına gelirdi? Bu imgeleri aybaşı kanıyla ilişkilendiren yorumu reddediyorum. Zamanının çoğunu mutfak işlerine yardım ederek geçirmiş bir kadından konuşuyoruz; ve şâyet bu şiirin arka planım oluşturan şahsi herhangi bir deneyimden söz edebilirsek o da tavukların boğazlanması ve parçalanmasıdır!

Mektupları da görgü kurallarını hınzırca hiçe sayışını gösterir. Kuzenlerine, "Şu âna dek kimse aramadı, sadece yaşlı bir kadın eve bakmaya geldi. Onu keyfine göre davranabileceği mezarlığa gönderdim." Buradaki ton kendisini alaya alan bir ölüseviciliği, katıksız Vincent Price'tır ve çok önceleri başlamıştır. Daha onbeş yaşındayken bir mektubunda şöyle yazar: "Az önce zenci bir bebeğin uğurlandığı cenaze törenini izledim, bu yüzden düşüncelerim biraz karamsarsa şaşırma." Bir gazetenin yayıncısı olan arkadaşına, "Beklenmedik bir biçimde kesişen demiryolları ve fabrikalarda merasimsiz kafaları kesilen beyefendiler türünden bu gülünç hikâyeleri kaleme alanlar kimler? Yazar da öylesine neşeli bir tavırla anlatıyor ki, neredeyse onları cazip kılıyor. Bu gece daha çok kaza haberi gelmediği için Vinnie hayal kırıklığına uğradı – Vinnie dikiş dikerken ona haberleri okuyorum."[6] Dünyevî felâketlerin kıkır kıkır güldürdüğü kardeşler Fata'lar, Vinnie ise giyotinin işleyişini seyrederken örgü ören Madam Defarge'dır.

Dickinson'ın bir uğraş edinmeye dair yaklaşımı hırpalayıcı ve katastrofiktir. Akıl hocası Thomas Wentworth Higginson'a "Hayatımın mutlak bir hükümdarı yok, kendime hükmedemiyorum. Ne zaman birşeyleri yo-

luna koymaya çalışsam – o çok az olan Gücüm infilak ediyor – ve beni çıplak ve kömürleşmiş halde bırakıyor," der. Anarşi, devrim ve barut fıçıları göklere savrulur. Dickinson kendi vezniyle çatışmaktadır. "Çırılçıplak ve kömürleşmiş" Dickinson, Sade'ın orman yangınının kavurduğu Wordsworth'ün ağaç gövdeleridir. İlk ziyaretinde Higginson'a şöyle anlatır: "Bir kitap okur da bedenim hiçbir ateşin ısıtamayacağı denli baştan aşağı buz keserse, o zaman biliyorum ki *bu* şiirdir. Fiziksel olarak sanki kafamın tepesi kesilip alınmış hissedersem şiir olduğunu anlıyorum. Bunlar bilmemin yegâne yolları. Başka bir yol var mı?"[7] Şiir, bedene saldırı ve onun üzerinde rızasız güç kullanmak anlamına gelir. Şamanca bir tahayyül, fiziksel bir travma gerektirir. Onun üst tarafı olmayan başı, patlamış bir ısıtıcı ya da tıpası fırlamış bir elma şurubu şişesidir. Şiir, bir çeşit kafatası avcılığı, asalet nedir bilmeyen vahşilerin boş zamanlarını değerlendirdikleri bir uğraştır (315 ile karşılaştırın). Sanatın Arkaik tropik bölgelerinde şairin başı, palanın ikiye ayırdığı bir hindistancevizidir.

Sanatçının bir başka canlı tasviri, Dickinson'ın kuzenlerine yazdığı mektupta ortaya çıkar: "Robert Browning'in yeni bir şiir yazmış olduğunu fark ettim ve hayretler içinde kaldım – ta ki benim kendimin de, kendi mütevazı tarzımda morg merdivenlerinden şarkı çıkarmış olduğumu hatırlayana dek." Elizabeth Barrett Browning üç yıl önce ölmüştü. Browning'in yeniden yazmaya başlaması karşısında şaşırdığını iddia eden Dickinson, aynı zamanda kendisinin de daimî bir kayıp ve kederle yüzyüze yazdığını söyler. Ama kendisini nasıl da Bernini'nin papa mezarlarıyla ilgili tablolarını hatırlatan bu zevksiz Genç Romantik teatrallik içinde tasvir ettiğine dikkat edelim: Onu bir morg binasının, bir ceset deposunun merdivenlerinde durmuş şarkı söylerken görüyoruz. Bu, mezarlıktan geçerken ıslık çalmanın bir versiyonudur (Higginson'a, "Bir oğlanın mezarlıktan geçerken yaptığı gibi, şarkı söylüyorum – çünkü korkuyorum" demişti).[8] Oysa o, Dickens'ın elindeki konserve kutusuyla dilenen kimsesiz çocuğu gibi basamaklarda poz verir. Metaforun gerisinde *Hamlet*'in şarkı söyleyen mezar kazıcısı ya da sanırım, George Herbert'ın, şairin bedenini tozlu mezarların bulunduğu bir şapele okula gönderdiği "Church-monuments"adlı enfes şiiri vardır. Ve işte Dickinson, korkunç derslerden fırlamış ve birden bire bir şarkı tutturmuş küçük bilgin. Âdeta bir New Yorker karikatürü gibi; elinde gazetesi, iriyarı bir adam bilgilendirmek üzere karısına döner ve şöyle der: "İşte, Emily Dickinson mahzeninde ölülerin saklı olduğu evinin basamaklarında şarkı söylüyor."

Dekadan aşırı doğrudanlıkları içinde, Dickinson'ın metafizik çerçeveye dayanan metaforları James'inkilere benzer. Ama, James'in metaforları şuraya buraya dağılmış ve ele gelmez iken, Dickinson'ınkiler destan ölçeğinde ve işini bilir niteliktedir. Swinburne'ün aliterasyonlarının ve büyü-

leyici ritimlerinin, şiiri dinsel âyinlerdeki kaynağına geri götürmenin ve ilkelleştirmenin araçları olduğunu söylemiştim. Dickinson'da ise geriye giden ritim değil, imgedir. Büyük edebî yapıtlarında metaforları ondan daha fazla düz anlamıyla kullanan bir sanatçı yoktur. Dehşet verici somutluk, Fransız ve İngiliz Dekadansı boyunca fikirden şeye doğru gerçekleşen bir daralmayı ifade eden Geç Romantik maddîliğin bir biçimidir. Onun şiirinde şeyler kişilere, kişiler de şeylere dönüşür ve bunların tümü, doğanın vahşi mutlaklığı içinde birbirleri üzerinde fiziksel baskı uygularlar.

Böylece, Dickinson'ın şimdiye dek farkına varılmamış olan cinayet ve kör şiddet iştahını, sadomazoşist dehşete olan düşkünlüğünü ortaya koymuş olduk. Ölümünden sonra kazandığı ilk ün, Wordsworth tarzı müzikal şiirlerinin, kuşları, kelebekleri ve dilenci çocukları içeren düşsel uçuşlarının üzerine kurulmuştu. Richard Chase, "Hiçbir büyük şair Emily Dickinson kadar çok sayıda kötü dize yazmamıştır" der. "Eserinin üçte ikisinin ciddî biçimde kusurlu" oluşundan "Viktorya döneminin 'küçük kadınlar' tapımı"nı sorumlu tutar: "Onun doğa ve kadınlar arası arkadaşlık hakkındaki çekingen ve tuhaf bir biçimde çocuksu şiirleri, kadınlara açık bulunan mesleklerden birinin hiç bitmeyen çocukluk olduğu bir dönemin ürünleridir."[9] Dickinson'ın aşırı duygusal kadınsı şiirleri sünepe akademisyenler tarafından gözardı edilmiş olarak kalmıştır. Ne var ki ben, onun şiirinin, kapalı bir cinsel referanslar sistemi oluşturduğunda ve aşırı duygusal şiirlerinin şiddet ve acıya dair olanlarla bir uyum içinde tasarlanmış bulunduğunda ısrar edeceğim.

Çoğu liriği, duyarlı ve kendinden hoşnut bir Hıristiyan iman tezahürü şeklinde kolaylıkla yanlış okunabilir. Aksak ritmin ve atonalliğin ilk modernist ustası olan Dickinson'da şarkılı ritimler ve düzenli uyaklar, her zaman yapmacıktır. Vezin düzeni konuşanın naif inandırıcılığını güçlendirir (193 ile karşılaştırın). Ruh hali neşeli ve iyimser olabilir, "Telleri hayatıma bağla, Rabbim / O zaman gitmeye hazır olurum!" dizelerinde olduğu gibi (279). Oysa güle oynaya kendisini semavî bir evliliğin kucağına atan gelini genellikle tatsız bir sürpriz bekler. Cennetin en üst basamağında bekleyen bir kurtarıcı değil, Ölümün tâ kendisidir. Dickinson'ın saplantısı, Hıristiyan kıyamet üzerine bir Dekadan çeşitleme olan *sonlanmadır*. "Yolculuğumuz ilerledi" de, kadın aklının nadir bir emsali kozmolojiye yüzünü döner, Yeni Kudüs'e gözünü dikmiş anlatıcının gördüğü "Tanrı – herbir Kapıda." Hindu tanrılarının suretleri gibi uğursuzca çoğalan Tanrı, insanlığa kucak açmak yerine ebedî hayatın kapılarını onlara kapatır (615). Bu, Leonardo, Rossetti ve Emily Brontë'de de varlığını keşfettiğim bir

teknik olan alegorik doygunluktur yani kurgusal mekânın değişik biçimler içindeki tek bir kimlikle doldurulmasıdır.

Dickinson'ın şen şakrak yeni evlileri ait oldukları şiirlerden kuşku uyandıran koşullar altında çıkarlar: "Ben 'Zevce'yim! Orada dur!" (199). Kızıl Kraliçe ile birlikte koşan Alice gibi, Dickinson'ı yakalamak isteyen okuyucunun da bedenlerin nereye gömülmüş olduğunu bilmesi gerekir. Konuşan tutsaktır; cennet bir pat durumu, yokluğun donmuş toprağıdır. Gelin şiirleri, prensesleri balkabağına, bir enkaz yığınına dönüştüren zekî aldatmacalardır. Cesetler gümbürtüyle mezara yuvarlanır. Bildik final sönümlenir, ses sözcükleri el yordamıyla arar, bilinç titrek bir parıltıdır.

Bu şiirler incelikli eğretilemelerle karmaşıklaştığından sabırlı bir dedektiflik çalışmasına ihtiyaç duyarlar. Dickinson, Webster sözlüğüne son derece bağlı bir öğrencidir. Onun sözcük oyunları bir Dekadan öğrenme, İskenderiye tarzı kitabiyat çalışmasıdır. Fakat duygusal şiirlerinin hepsi gizli ironiler içermez. Benim en çok ilgilendiğim şiirleri, yalnızca göründükleri gibi olanlardır – küstah ve enerjik ıvır zıvırlar. Bu tür şiirler, böylesine büyük ve buyurgan bir şair için ne anlam ifade etmiş olmalıdır? Higginson'a "Kendimi Şiirin Temsilcisi olarak ilân ettiğimde bu – ben değil – farazî bir kişi anlamına gelir" demişti.[10] Dickinson'daki çoğul sesler cinsel personalardır. Sadeci ve Wordsworthçü olarak iki ana tarza ayrılırlar. Aşırı duygusal şiirleri, mutlu ve güven telkin eden doğaya verilmiş ilkel bir cevap anlamına gelen dişi personalardır.

Dickinson'ın doğasının biri vahşi biri dingin olmak üzere iki yüzü vardır. Yıldırım körpe ağaçları kavurur; volkanlar bir lokmada köyleri yutar (314, 175). Doğanın dudakları "tıslayan Mercanlar"dır, "Şehirlerin buhar olup uçması" gibi açılır, kapanırlar (601).Volkan, Milton'ın cehennemindekine benzer şehvetli tıslamalarla birlikte dumanlar çıkarır. Uygarlık doğanın bir dokunuşuyla sıvılaşır. Patlayan Etna "Lal Taşından Dişlerini gösterir": Kırmızı, sivri dişleriyle yağmacı doğanın uğursuz, çarpık bir gülümseyişi vardır (1146). Sade'ın doğası şiddet dolu metaforlarda Dickinson'ın doğasına yayılır. Onun aşırı duygusal ve sadist personaları mevsimsel bir alegori yaratır. Kadınsı sesler ilkbahara aittir: onlar *güzel olan*, flora ve faunanın çayırı, güneşli ve huzur verici olandır. Sadomazoşist şiirler, frijit mineral dünyanın ağır, yabanî çarpıtmalarıdır, tektoniktirler. Botanik, jeolojiye yenik; ilkbahar, kışa teslim.

Aşırı duygusal şiirleri, Spenser ve Blake'te gördüğümüz bir temayı devam ettirir: Doğadaki savunmasız bilinç adaları olarak kadınlık. Bunlar, Blake'in baca temizleyicisi şiirlerinin şairin hicve başvurmaksızın daha basit bir bilinçlilikte kendini var ettiği Dickinson değişkeleridir. Spenser'da olduğu gibi, kadınlık, doymak bilmez bir acele içinde kendi karşıtını var eder. Dickinson'ın gelinleri daima, düzenbaz âşık, yani ölüm tara-

fından oyuna getirilen tecavüz kurbanlarıdır. Kitabın ilk bölümlerinde yüksek kültürün bir kurnazlığı olarak savunduğum dişilikten kadınsılığa doğru eski çağlarda gerçekleşen evrimin izini sürmüştüm. Dickinson bu terimler üzerinde şaşırtıcı bir biçimde oynar. Kadınsılığı kabul ederken, dişiliği yadsır, ve evreninden sürer. Onun çiçeklenen dünyası, kısır, Keatsvari gebeliklerdir. Bize ulaşan 1775 şiir içinde Keats ânını en fazla yakalamış olan, "Yaz gelecek – en sonunda"adlı şiiridir: "Leylaklar – çoğu boynunu bükmüş bir yılda – / Sallanacak mor yüküyle" (342). Bu, kadının bedensel ağırlığı ve kütlesine dair tek şişkinlik imgesidir. Bu bile bugüne ait bir gerçeklik değil, geleceğe dair bir tasarımdır. Şairin "Meşe palamudundan Göğsü" vardır – sert ve ham (296). Doğanın süreçleri erotik ancak dölsüzdür. Kural, engellemek ve sakatlamaktır.

Amerikalıların doğa-anası olmadığı için Romantik yazarların onu icât etmek zorunda kaldığını görmüştük. Önemli bir kadın sanatçıyı ele alırken terimlerimizi tersyüz etmemiz gerekir. Dickinson'ın hayranlık duyduğu Elizabeth Barrett Browning'i aşmış olmasının bir nedeni onun cinsel özdeşimden duyduğu rahatsızlıktır: Annesi hayattayken Higginson'a şöyle demişti. "Benim annem olmadı. Annenin, başınız sıkıştığında koşacağınız biri olduğunu zannediyorum."[11] Erkeğin Romantik dehası yaratmak adına cinsiyetin sınırlarını ihlal eder, oysa onun karşıtı olan kadın, Esin perisini kucaklamak adına aklı bedenden ayırır. Blake'in izinden giden Dickinson annesine şöyle seslenir: "Benim seninle ne işim olabilir, kadın?"

Chase, Dickinson'da bir "rokoko üslûbu" görür.[12] Onun Wordsworthçu ya da Emersoncu kadın personalarının doğaya karşı bönce yaklaşımını tanımlamak için rokoko terimi gayet uygundur. Donma, çatlama ve fırtına imgeleri üzerine kurulmuş sadist şiirlerinde ve dağların, gezegenlerle yıldızların muhteşem kubbeli görüntülerinde ise bir başka temsil üslûbu vardır: *Anıtsallık*. "Hey, Teneriffe!" diyerek volkanik tepeyi selamlar, "Buzdan Zırhına Bürünmüş– / Granitten Uylukları – ve Çelikten Kasları" (666). Mısır ve Asurdaki gibi anıtsallığın erkeksileştiren ve bir kadın sanatçıdaki devasalığın, Emily Bronte'nin Heathcliff ve Rosa Bonheur'un *Horse Fair*'indeki gibi kendini cinsiyetsizleştiren bir teknik olduğunu ileri sürmüştüm. Devasa Dickinson, Michelangelo'nun talebesi olan Blake'in talebesidir ve böylece dolaylı yoldan Michelangelo'nun geç İtalyan Rönesans üslûbunu geç Püriten Amerika'ya taşır. Kadınsı Dickinson Blake'in *Masumiyet Şarkıları*'nı, erkeksi Dickinson ise "Kaplan" adlı şiirini ve aykırı uzun şiirlerini takip eder. Onun devasa anıtsallığa sahip şiirleri, cinsiyetten Brontëvari bir sapmanın, kadın bedenine yabancılaşmanın tiyatrosudur.

Dickinson'ın sadomazoşist metaforları, içsel olayların dışsallaştırılması şeklinde kadın içselliğinin dışarı boşaltılması olduklarından, bir kendini hermafroditleştirme tekniğidir. Mektuplarında ve şiirinde cinsel müp-

hemlikler gayet boldur. Dickinson kendisini genç erkek, erkek, bekâr erkek, erkek kardeş, amca olarak adlandırır. En sevdiği ise, "Ben bir oğlan çocuğuyken"dir.[13] Shakespeare'in travesti komedilerini taklit ediyor olması mümkün: Çocukluk çağı Rosalind'in erdişi ergenliğine denk düşer. Dickinson'ın tuhaf oğlan çocuğu ben'i, yetişkinliğinde kendisini eve, hattâ odasına kapatarak uzak durduğu toplumsallaşmadan erken bir kaçışı ifade eder. "Ben bir oğlan çocuğuyken" ifadesi "Esin perimle evlenmeden önce" anlamına da gelebilir. Higginson'a yazdığı altı mektubu gururla kulağa erkeksi gelen "Dickinson" soyadıyla imzalarken cinsiyete dair ısrarcı geleneksel kavrayışı parçalar. Çok değil, yalnızca yirmi yıl öncesine dek, bir kadın yazardan sadece soyadıyla söz etmek nezaketsizlikti.

"Oğlan" geçmişse, Dickinson'ın öteki transseksüel ünvanları gelecektir. Onun dinsel şiirleri, kraliyet rütbelerinin tuhaf terminolojisine başvurur: "Ben Çarın – artık 'Kadınım' Ben" (199). İsa'nın gelini için ölüm tinsel anlamda bir ilk menstürasyondur, oysa söylem bocalarken, ve düşünce miskinken cennet hayal meyal seçilen bir karartıdır. Onurlandıran erkek ölümsüzlüğün mutlak gücünü temsil eder. Çar (Caesar / Sezar'dan gelir) ünvanı yalnızca erkeklere mahsustur. Böylece aynı anda hem çar hem kadın olmak, cinsiyetin gerçekleşmesi imkânsız hayalidir. Kaynağı Shakespeare'de bulunabilir: Anlatıcı Sezar ve Kleopatra'dır. Ya da Byron'dan: Sardanapalus "kadın-kral" ve Semiramis "erkek-kraliçe"dir.

Dickinson'ın erkek mertebeleri prens, dükler ve imparatoru içerir.[14] Favorisi olan kont rütbesini (ironik bir şekilde birbirinin yerine geçen) Tanrı'ya ya da ölüme uygun görür. Örneğin, resmî giysiler içindeki ceset "Kontu karşılamak üzere Atını sürüyor" (665). Pek sevdiği Webster sözlüğü şöyle yazar: "Artık Kont, bölgesel yönetim yetkisiyle ilişkisi kalmamış bir unvandan ibarettir."[15] Demek ki bu Tanrı'nın azalması pahasına şairin yaptığı şakalardan biridir. Kontluğu bazen de kendisine uygun görür: "Kont olduğum zamanlarda / Konuşmuş olmayı dilemez miydin / Bu yavan Kızla?" Kemerinde ve tokalarında emperyal kartallarıyla ermin kürkünü giyecektir (704, 452). Alice'in piyonluktan vezire doğru gerçekleşen değişimine benzer, genç kızlıktan kontluğa doğru bir gelişim gösterir. Onun tasarlanmış cinsel değişimi. Fransız soylularının cafcaflı tasvirini hatırlatır. Bu uçarı ve kabadayılık taslayan şiir, gelecekteki erkekliğin hoş yanlarını ifşa edecek olan ve muhtemelen bir kadının imâ edildiği "Tatlıma" seslenir.

Dickinson bir çiçekten bahseder: "Onun zarafetini takınmayı yeğledim / Bir Kontun seçkin yüzü yerine– / Onun gibi yaşamayı seçtim / 'Exeter Dük'ü' olmak yerine / (138). Doğayı topluma, dünyayı cennete tercih eden Dickinson bu karşıtlıkları cinsel kutuplarla ifade eder. İsterse bir kontun yüzünü "takınabilir", ama takınmamayı seçer. Reddedilen yüz,

atalardan birinin kapının yanıbaşındaki askılıkta duran maskesi gibidir. Başka bir yerde Exeter adını cennet ya da ölümden sonraki karanlık hayat yerine kullanır (373). Bu yüzden muhtemelen Exeter Dükü Tanrı'mn kendisi, yani çoban sopasıyla insanları dünya sahnesinden süren *Exiter* olmalıdır.* Hades'teki Akhilleus'un sesinin yankılandığı mektuplarından biri, bir kez daha gelecekte gerçekleşecek olan cinsellik değişimini tahayyül eder: "Dünyada kral, Cennette bir efendi olarak anılmak yerine sevilmiş *olmayı* tercih ettim."[16]

Şair, yatak odasında yaşanan bir telâş sahnesiyle açılan, gelinin başrolde olduğu şiirlerinden birinde kontunun yüzünü giyinir: İncik boncuk, kaşmir kuşanır, "Pompador'dan Giysi"; hizmetkârların parmakları "Feodal Hanımlarınkine "benzer şekilde onu saçını yaparlar. Yeteneklidir, "Üstüme yoktur–Bir Kont gibi Kaşımı kaldırmakta" (473). Kontun kaşı onun yeni cansız bedeninin soğukluğudur. Gelinin peçesinin altından bakan erkek yüzünün – eski çağların bereket törenlerinde görmeye alışık olduğumuz bir özellik – ortaya çıkardığı tuhaf bir tabloyla karşı karşıyayızdır. Bu kadın kahraman sunakta terk edilmiş bir başka gelindir. Amherst'te kiliseye çıkan yol çukurlarla doludur. "Hergün bunu söylüyorum / 'Bir Kraliçe olsaydım, yarın'... Uyansam baksam ki ben bir Bourbon" (373). Ölümsüzlüğün uğursuz imâları: Dickinson'ın jargonunda Bourbon olarak uyanmak, giyotine çıkmakla eşdeğerdir.

Dickinson'ın kraliyet ünvanları, ötedünyaya geçişi imleyen aşırılığın onursal payeleridir. Onlar aşkın oldukları için hermafroditiktir. Ölüm, gayri-şahsiliğin erdişiliği yaratmasına benzer biçimde kadını, soyutlama yoluyla erkeksileştirerek bir konta dönüştürür. Ebediyete transseksüel atlayışlarında Dickinson, öldüğü zaman edilgen kadınsı bedenini üzerinden atarak erkeğe dönüşen Swinburne'ün Sappho'suna benzer. Bazı şiirlerde tinsel evrimin cinsellik kurgusu, Blake'in geleneksel, masumiyet / deneyim / kefareti ödenmiş masumiyetine karşılık gelen, genç erkek/ kadın / erkek çizgisini izler. Kadın ise yalnızca yetişkin yaşamın toplumsal maskesidir.

Dickinson'ın personaları – çar / kadın, kont /genç kız – dümdüz bir şekilde üst üste yığışı bir çeşit cinsel kolajdır. Okuyucuyu aykırı bağlaçlarla şaşırtmayı sever. İhmal edilmiş bahçesi hakkındaki bir şiirinde, "Kaktüsüm – Sakalını ayırır / Göstermek için Boğazını" (339) der. Her Beard / sakalı - Neden cinsiyetsiz onun (its) ya da erkek onun (his) değil de, kadın onun (her) sakalı? Dickinson kışkırtıcı bir biçimde kaktüsü sakallı bir kadına, bir sirk hermafroditine dönüştürerek onu cinselleştirir. Kaktüs di-

---

* exciter: *heyecanlanmak/dırmak* (Fransızca), exit: *(sahne) çıkışı, ölüm*, exiter: *sahneden çıkan* (kullanılan bir ifade değil). –ç.n.

kenleri ile yarılmış gövdeden görülen etli kısım arasındaki görsel ve dokunsal karşıtlığı belirtmek amacıyla doğallığında cinsiyetin söylemine başvurur. Dickinson'ın kadınsı kaktüsü kabaca bedenseldir, o, bir genital organ yarığı, bir kumaş parçasının ipeksi dokunuşudur. Yalnızlıkta hoşça vakit geçirmek, erkek için yabancı olan erdişilere yakarmak şairi mutlu etmeye yeter. Bir kez daha tezahürî üsluba dikkat edelim: Boğazını göstermek üzere sakalını ayıran kaktüs, delik deşik yanık yüreklerini işaret eden İsa ya da Meryem'i, yaralarını teşhir eden Aziz Fransisko'yu andırır. Bu erotikleştirilmiş dinsel teşhircilik Amerikan Protestanlığına değil, İtalyan ve İspanyol barok dönemine aittir.

Dickinson her durumu cinselleştirebilir, bir çiçeğin sapından koparılmasını bile:

Nasıl çekingendi ben onu gizlice gözlerken!
Nasıl tatlı – nasıl mahçup
Kimseler bulmasın diye
Nasıl saklanmıştı yapraklarına

Yanından geçerkendi soluk soluğa,
Nasıl çaresizdi geri döndüğümde
Ve direnirkendi utangaç
Basit evinden kopardığımda!

[91]

Aydınlık ve yüzeysel gibi görünen şiir sapkın bir psikodramadır. Dickinson avcı erkek personanın çayırda Persephone'un üzerine çullanan Hades olduğunu düşünür. O, pigmelerin arasındaki devdir. Patlayan balon şiirinde olduğu gibi etkileyici erotizmi yaratan kırılganlık ve direncin kadınsı çırpınışlarıdır –"çekingen," "mahcup," "saklanmış," "soluk soluğa," "çaresiz," "direnirken" "utangaç." Dickinson'ın en az saldırgan şiirleri bile karanlık dipakıntılarıyla çalkalanır.

Dickinson'ın erkeksi oto-portreleri içinde en pervasızı, fallik bir güç totemi olduğu "Yaşamım Dolu bir Silâh gibi" adlı şiiridir (754). "Sahip" ya da "Efendi" yalnızca bir zamirdir (he/o). O (kadın/silâh), erkeğin o olmadan eyleme geçemeyeceği gerçek güçtür. Onun bilinci efendininkini yutar, çünkü efendi uykudayken o inceler – *The Sleeepers*'daki Whitman'ın röntgenciliği. Şiirin çok sayıda kaynağı vardır. Silâh olarak kadın, Harun'un yılana dönüşen asasına benzer: Benzer şekilde Harun, Musa'nın buyruğu altında, onun isteği doğrultusunda edimde bulunur. İkinci olarak, Dickinson, modern Excalibur, Gölün Hanımefendisi tarafından Kral Art-

hur'a verilen sihirli kılıçtır. Üçüncüsü, o, Spenser'ın Talus'u, Artegall'in robot yardımcısı, "demir adamı"dır (*F.Q.* V.vi.16). Dördüncü olarak, efendisinin "Gözü" ve "Parmağı", yani görme gücü ve elleri olarak, en çok sevdiği yazarlardan biri olan Charlotte Brontë'nin sadomazoşist romansını yeniden sahneye koyar: Bir silâh olarak kadın, romanın sonunda kör ve sakat Rochester'ı yönetmeyi başaran azimli Jane Eyre'dır.

İnfazcı–silâh, insan ile doğa arasındaki cansız temas noktasıdır. Amazonsu silâh, sahibi ile birlikte dişi bir geyiği, *The Faerie Queene*'deki Belphoebe'nin avını takip eder. Silâh konuştuğunda dağlar "cevaplar": O, doğanın Sadecı sesidir. Onun "Vezüvsü yüzündeki" gülümsemeyi daha önce Etna'nın lal taşından şeytanî dişlerinde görmüştük. Silâh olarak kadın bir yırtıcı ve yok edicidir: "Bir daha kıpırdayamaz / Üzerine bir Sarı Göz koyduğum / Veya ısrarcı bir Başparmak." Görmek katletmektir. Onun Petrarcavari, ölümcül bir bakışı vardır. Sarı göz, silâhtan çıkan duman, vahşi bir kaplan gözüdür. Göz koymak, yabancısı olmadığımız bir deyiştir (örneğin, "Hiçbir zaman ona göz koymadım"); burada göz koymak, silâhtan çıkan mermi – gözle delik deşik edilen kurbanı bir hedef tahtası olarak tasavvur eder. Israrcı başparmak ise, efendinin sese dönüşmüş olan tetikteki parmağı, ama aynı zamanda kendi başparmağı, ezici çekicidir. Bu metafor bana, pencere camındaki canlı eşekarılarını kayıtsızca ezen Vermont'lu bir marangoz olan ev sahibimi hatırlatıyor. Dickinson'ın göz ile başparmağı, onun iş başındaki zanaatkârları, özellikle de duvarcıları izlemiş olmasına bağlanabilir. Israrcı başparmak, en nihayetinde yaşamın kanlı arenasında bir parmak izidir.

Şiir, Romantisizmdeki en muhteşem transseksüel özdönüşümlerden birisidir. Dickinson'ın kendini silâhta yansıtması tam olarak Coleridge'in kendisini, tecavüz edilen Christabel'de yansıtmasına benzer: Şairin vardığı nokta, cinsel deneyimin en uç aşırılıklarıdır. Christabel'e tecavüz eden vampir, anti-Wordsworthcü daemonik doğanın bir sembolüdür. "Hayatımın Dolu bir Silâh gibi" bir diğer Romantik vampir şiiridir. Dickinson'ın silâhı, " Ölecek gücü olmayan/Öldürücü güç"tür; o, göz temasıyla felç eden vampirdir. Mekaniktir, içeri girebilen, ancak içine girilemeyen metalden bir gelindir. Jane Eyre'dan farkı, kısır olduğu için efendisinin yastığına baş koyamamasıdır. Dolu silâh Dickinson'ın tâ kendisi, insanî özellikleri olmayan bir vampir gibi, sadist şiirsel söylemin erkeksi yaratıcısıdır. O, on dokuzuncu yüzyılın üretilmiş nesnesi gibi erdişidir.

Dickinson'ın cinsel bakış açısını tersine çevirdiği şu fantastik şiirini yukarıdaki dizelerin eşlikçisi olarak görüyorum: "Kışın, Odamda / Bir Solucan buldum / Pembeydi, düz ve cansız, ılık." Solucanı bir iple bağlar, ama geri döndüğünde onu büyümüş, tıslayan bir yılan olarak bulur: "İçimi okudu– / Sonrasında Zayıf bir Ritimde / Sakladı Formunu / Desenler

yüzerken / Tasarladı onu." "Bu bir düştü" (1670) diye yazabilmek için çok uzak bir şehre kaçar. Hilekâr ve inancı sarsan cennetteki yılan mıdır bu? Burada gördüğüm tek şey sahnelenmekte olan cinsel bir oyundur. Kıvranan uzun bir sosise dönüşmek üzere kendini şişirebilen her türlü "Pembe, düz ve cansız, ılık"şey, biz modernlerin ilgisini çeker. Freud'tan sonra kimse böyle bir şiir yazamaz, çocuk ya da psikozlu bir hasta değilse. Onun kendinden olmayan bilinçli açık seçikliği şaşırtıcıdır.

Silâh ve solucan şiirleri birbirlerinin ters-imgeleridir. Harun'un yılanı şimdi eski biçimine dönmeyi reddetmektedir. Korkutucu solucan, ben-olmayan olarak silâhtır. Şair, ilk şiirde erkeksi yanıyla bütünleşirken, ikinci şiirde ona yabancılaşır. Burada o, yalnızca Wordsworthcü doğayı algılayan kadınsı personadır. Yılan katlanılmaz olandır, çünkü o, güzellik, vakar ve umudun kitonyen doğada ortadan kalkışını ifade eder. O, şairin silâh şiirinde, dişi geyiğin üzerine kendisini kustuğu Sadeci doğanın gücünün bir sembolüdür. Solucanlı şiirde mevsim kıştır, çünkü doğa harap olmuştur. Koyu kızıl, pıhtılaşmış kana bulanmış güz şiirini hatırlayalım: Güz, yılın katliam dönemine, daha önceki mevsimlerde hayat bulan yaratıkların, yani Dickinson'ın "Yeşil halk"ının (314) katledilişine işaret eder.

Başka şiirleri, yılanın Dickinson için bir doğa sembolü olarak anlamını gösterir. Kurnaz yılan "bataklık"ta sürdürür hayatını (1740). "Dar bir yuttaş Çayırda", "Çamurlu bir Dönüm, / Mısır için fazlasıyla soğuk bir Zemin"i sever. Şair, "Nefesi kesilmeksizin / Ve İliklerine kadar Donmadan" (986) onunla karşılaşamayacaktır. Batak ve ıslak çayır, tarımdan önce gelen kitonyen bataklıktır. Pürüzsüz ve kuru oldukları halde yılanların kaygan yaratıklar olduğu yolundaki yaygın inanış, yaratıcı bir gerçeği gizler. Yılan, insan türünün başladığı yer olan bataklığın görünmeyen balçığını üzerinde taşır. "Sürüngenlerin yarattığı dehşetin" ününden bahseden G. Wilson Knight, bir kaplan tarafından parçalanmayı, bir boa yılanı ya da ahtapot tarafından öldürülmeye tercih edebileceğimiz görüşündedir: "Böylesi soğuk bir hayattan doğduk, evrimin itici gücü geçmişe dönük bir tiksintiye karşılık gelir... Ve bilinçsizce, el yordamıyla yoklayan duyargalarla ne yapacağımızı bilmediğimiz ve bedenin denizinkine benzer yapışkan nemine güvenmediğimiz için özellikle, utanılası yılansı ve tuzlu ilişkileri keşfettiğimiz, sayısız biçimlerde geri çekilişleri olan cinsel organlarımızdan korkuya kapılırız. Bu korku aynı zamanda bir çeşit büyülenmedir."[17] Dickinson'ın yılanlı şiirleri ilkel ve tekinsiz olanla âyinsel bir karşılaşmadır. İliklerine kadar donmuştur – fallik gibi nüfuz eden soğuk – çünkü arkaik yılan evrimi geçersiz kılar. Sadecı doğanın vahşi döngüsü tek tek bireyleri yutar ve insan aklından ve elinden çıkmış olan şeyleri parçalar.

Cüretkâr ereksiyon ve boşalma performansıyla bu solucan şiiri, Hig-

ginson'ın "bâkire münzevi" olarak tanımladığı bir şairin elinden nasıl çıkmıştır?[18] Dickinson'ın, bir kadınla evlilik dışı bir ilişki yaşadığı bu yakınlarda ortaya çıkan Austin adında bir ağabeyi vardı. Gene de, şiirdeki penis modelinin kırsal Amhert için alışılmadık bir görüntü olmayan bir aygırdan alındığını sanıyorum. Şairin solucanı bağladığı ip, (parmağa ip bağlamak gibi) kitonyenin her türden insanî zinciri kırabileceği göz önüne alınırsa hiç de işlevsel olmayan Wordsworthvari bir tasma ya da yulardır.

"Erkenden çıktım yola – Köpeğim yanımda," diye başlayan aynı cinsel kalıptaki bir başka şiirde, barışçıl bir sahil sahnesi, denizin tedbirsiz gezgine saldırışıyla bir tecavüze dönüşür. Deniz, kadının önlüğünü ve korsesini havalandırır ve onu yutmakla tehdit eder. Kadın kaçar, deniz kovalar: "Gümüş Topuklarını hissettim / Bileğimde– / Derken Pabuçlarım / Boğuldu İnciye" (520). İçi dolu vajinal pabuç, ahlâkî ve edebî anlamda kavramsal bir kaptır. İlk olarak o, kalıtsal, içselleşmiş cinsel baskılandırmadır (340 ile karşılaştırın). Pabuç, bir erkek armağanıdır, prensin camdan terliği değil, baba – zorbanın demirden potinidir. İmge, "kara bir ayakkabı" olan Nazi babanın, yediği darbelerden yüzü bembeyaz olmuş yetişkin kızını tecrit ettiği, Sylvia Plath'ın "Babacığım" adlı şiiriyle yeniden karşılaşırız. İkinci olarak, deniz Dickinson'ın "basit pabucunu" yutar, çünkü doğanın kaba gerçekliğinin ifşası daima duygusal yanılsamaların ırzına geçilmesidir. Solucan ve deniz şiirlerinde anlatıcı, güvende olmak istediği için başka bir şehre kaçar. Wordsworth'ün ironik bir inkârı: Şairin normalde göze alamayacağı uygarlık bizim doğaya karşı tek savunmamızdır.

Yılanların Dickinson'ın hiç güven duymadığı bir özelliği vardır, esneklik. Örneğin, "Ölüm, esnek Taliptir /En sonunda Kazanan" (1445). Dickinson'ın erkekleri ya da erkek temsilleri, Woolf'un romanlarında erkeklerin kendi bedenleriyle kurdukları halinden memnun rahat ilişkiye karşılık gelen bir hareket yeteneğine ya da kaypak bir özgüvene sahiptir. Mitolojide erkekler doğanın sembolleri olan Medusavari kadınlar tarafından felç edilir. Dickinson'da ise kadınlar cennetin ve dünyanın erkek hükümranları tarafından kötürümleştirilir. Solucan tezahürü, Woolf için olduğu kadar Dickinson için de kutsal bir ideal, içsel benin temenos'u anlamına gelen kişinin kendine ait odasının istilâya uğraması olduğu için sarsıcıdır. Solucan şiirini, New England'lı evde kalmış bir kızın cinsellik korkusuna indirgeyen bir okumayı reddediyorum. Aslında kendisini vücuttan kopartmış bir organı olan yılanı şairden ayrı tutmak yanlış olacaktır. Dickinson, onu bir kertenkele, ıstakoz ya da denizyıldızının kuyruğunu ya da kıskacını deri değiştirir gibi üzerinden atmasına benzer biçimde atar. Bu sahneyi gerçeküstücü bir film olan *Endülüs Köpeği*'ndeki bir sahneye benzetiyorum. Şair, şemsiyesini düşürmüş ve bir anda kendisini kadın kılığında bulmuş bir erkektir. Geriye döndüğünde şemsiyesinin kendisine düşmanca

bakan bir akbabaya dönüştüğünü fark eder. Diğer bir deyişle şair odasının mahremiyetinde dolu silâhını, eril personasını bir ân için elinden bırakır. Ama geri döndüğünde onu Lucie Ball'un balon misali mutfakta havalanan ekmek hamuru gibi şişmiş ve kabarmış olarak bulacaktır.

Yılan, Dickinson'ın denetiminden kaçan güç fantezisidir. O, şairin görünmeden toplumun içinden geçip gitmesine yarayan kadınsı personasını tehlikeye sokan *kabaran hırsıdır*. İyi de, neden bir sürüngen biçimi alır? İlk akla gelen onun Yaradılış Kitabındaki yılan olduğudur. Oysa şairin odasındaki, bir kehânet sembolü olarak Delfi'de ikamet eden pitondur. Yılanın eğitimi bir anlamda zorludur, çünkü bizim kâhin-şairimiz kadınsı evresini yaşarken, üç ayaklı yerine bir sacayağında hüküm sürerken, disiplin zor bir iştir. İkinci olarak, ikinci hikâye odasındaki kadın ve yılan, Shakespeare'in Kleopatra'sını ve onun fallik zehirli yılanlarını hatırlatır – bir tek yılan kraliçeyi anıtından İskenderiye'nin sokaklarına çıkarmıştı. Üçüncü olarak, Christabel'de güvercine dolanan yılan, uyuyan şairin, vampirin yatak odasında baştan çıkardığı bâkire hayalidir. Silâh şiirinde Dickinson, dişi avı pençesine düşüren vampirken, solucan şiirinde, rolleri değiştiren, vampir-yılanın hamlelerine direnen dişi güvercindir. Evden hızla kaçıp, şehri terk ederek kendisini kurtarır. Dördüncü olarak, Byron'ın Manfred'inin kulesinde kızkardeşiyle ya da dişi ikiziyle yaşadığı esrarengiz karşılaşmadır. Bu, Romantisizmdeki en yoğun, etkisi çok uzağa, önceki bölümlerde gördüğümüz tavan arasındaki kilitli odada Dorian Gray'in eş-çiftiyle yaşadığı ölümcül karşılaşmaya dek uzanan anlardan birisidir.

Dickinson'ın solucan şiiri eş-çiftlerin Romantik hesaplaşmasıdır. Yılan, onun kendi fallik gücünün, Jungcu *animus* ya da baskılanmış erkeksi yarısının bir maddeleşmesidir. Jung'a göre, "Psikolojik anlamda demonlar bilinçaltından müdahalelerdir."[19] Dickinson'ın yılanı hem demonik hem daemoniktir. Byron'da ensestin kişinin cinsel anlamda dönüşmüş biçimde kendi kendisiyle çiftleşme arzusunu yansıtıyor olabileceğini söylemiştim. Wordsworthcü naif Dickinson, Byroncı kulesinde kitonyen eş-çiftiyle cinsel ilişkiyi reddeder. Diğer yandan bu ahlâkî ve cinsel antitezler buluşmasında sadist ilke, karşıtını saf dışı bırakarak zaferini ilân eder. Yılan bir zekâya ("İçimi okudu," düşünsel ve cinsel anlamda) ve şiir yeteneğine sahiptir ("Ritim," "Biçim," "Desenler"). O, aynı zamanda Sadevari bir anlatıcı ve Sadecı şiirin *idea*'sıdır. Dickinson ne ise ve ne yaptıysa yılan odur. O, denetlenemeyendir, çünkü Wordsworth hiçbir zaman Coleridge'in kışkırtmalarına karşı duramaz. Yılan, hanımının toplumsal personasını geçersizleştiren ve burjuva evini Delfik dumanla dolduran arkaik bir hayalettir.

İlk şiirde daha da ötelere giden bir cinsel müphemlik vardır. Silâh, "Köşelerde durmuştur", sahibi tarafından kullanılıncaya dek hareketsizdir. [Dişi kabul edilen, –ç.n.] Silâhın erkeksi gücü sahibinkinden daha fazladır, ama etkisini gösterebilmesi için [erkek] sahibi onu çekmeli ve hedefe doğrultmalıdır. Silâh güçlü, ama bağımlıdır. Aquinas'a göre, "Beden potensiyellerden ve edimlerden oluşur; bunun içindir ki hem etkin hem edilgendir."[20] Dolu silâh metaforu, cinsel metatez (şairin fallik özdönüşümü) ve eylem ile tepkimenin sentezine bağlı olarak hermafroditiktir.

Dickinson bu ikili mecazı sever. "Varlığımı Buldu – kurdu onu ve – / Uyarladı mekâna – / Sonra adını kazıdı – üzerine / Ve çağırdı Doğuya / Sadık olsun – yokluğunda" (603). Psikodrama, sınırlı yolculuğun durağanlığa dönüşmesi dışında silâh şiirinde olduğu gibidir. Şair kendisini, âvare erkeğin (muhtemelen güvey İsa) sahip çıktığı bir dikili taş ya da devrik bir mezar taşı olarak görür. Sığırların damgalanması gibi adın kazıması Dickinson'ın sadomazoşist süslemelerinden bir başkasıdır. Romantik bir âşığın üzerine adının baş harflerini kazıdığı bir ağaca benzer. O, bozulmuş bir taş parçası, Lut'un tuza dönmüş karısı gibi ışığa yüzünü dönmüş bir sütundur.

Yaralı mezar taşı olarak Dickinson, hem erkeksi hem kadınsı olan *edilgen fallik anıttır*. Onun "Sütunsu Beni" bir "Granit Kaide" üzerinde yükselir (789). Kasaba mezarlığındaki dikilitaşları düşünür: "Ve mor Şaşkınlık / Yatıştırır bizi, Granit Gövdelerde– / Yalnızca Yaş – ve Addır üzerindeki / Ve bir ihtimal Mısır dilinde birkaç sözcük" (531). Sonraki üzerine bir çeşitleme "Latince kitâbedir." Bu ve benzeri metaforlar Dickinson'ın, kendini erkeksileştiren bir üslûp olarak yorumladığım anıtsallığını ifade eder. Onun taş kuleleri cinsel sütunlar, güç ile felç arasına sıkışıp kalmış saldırgan dayatmanın kalın taş bloklarıdır. Hiçbir zaman geri dönmeyecek âşığın imzaladığı ve mühürlediği Dickinson, mimari açıdan kendisini devrik bir karyatid ya da kolsuz bir Venüs olarak betimler. Dickinson'ın etken ve edilgen olanla giriştiği deneyler, bireyin aynı zamanda nüfuz eden ve edilen olduğu egzotik birlikteliklerin yaratıcısı Sade'ı hatırlatır. Bununla birlikte Baudelaire'in vampirleri gibi, o da kendisini ulaşılmaz taş bloklara kapatarak kadının iç mekânını mühürler. Granit gövdeler, mezar taşları, yine de bir müzedeki mumyalar gibi sınıflandırılmış cesetlerdir.

Dickinson ölümü, *zorlanmış edilgenlik* yani hareketin acı verici bir şekilde engellenmesi şeklinde düşünür. Zamirin son dörtlükte yok olduğu "Yaşadığı Son Gece" adlı şiirde olduğu gibi kişinin şeye dönüştüğü o ânda takılıp kalır: "Ve Biz – Biz yerleştirdik Saçını– / Ve dikelttik Başını" (1100). Bir insan nesneler dünyasına göçmüştür. Hattâ bazı ölüm şiirlerinde kişi zamiri bile kullanılmaz: "Soğuktu – önceleri – Bizim gibi." O (it), ölmek üzere olan biri için kullandığı zamirdir (519). Akıl, beden ve cinsi-

yet paranteze alınır. Dickinson'da ölüm muhteşem bir şekilde nötr bir durumdur. Ölmüş bir kadın donmuş fallik bir sütun gövdesidir; ölmüş bir erkekse zavallı cansızlığıyla kesik bir ağaçtır. Ölüm, steril erdişiler yaratır. Cansız bir beden, perçin çivisiyle lehimlenmiştir, çünkü o, üretilmiş bir nesne, bir androidtir. Dickinson'ın dillere destan ölümle meşguliyeti, bu anlamda hermafroditleştiren bir saplantı, Dekadan geç evreye ait Romantik bir motiftir.

Tanrının veziri olan ölümün karşısında erkekler de kadınlar da edilgendir. Bu durum "Çünkü Ölüm için duramam" dizesindeki – parodik "Sessiz Salın, Şirin Savaş Arabası" – cinselliği yoğunlaştırır. Beyefendi ziyaretçisi tarafından kaçırılan hanımefendi bir ürpeti hisseder: "Bürümcükten Elbisem– Tülden Etolüm" (712). Kandırılarak mezara indirilen anlatıcı kendisini tuhaf bir giysi içinde bulur. Onun peri masallarının zarafetini yansıtan giysileri, Hıristiyanlığın yeniden diriliş yanılsamalarıdır. Bu kadınsı persona insan türünün tümünü sembolize eder, o, evrenseldir. Demek oluyor ki, insanlık ölüm, yazgı ve Tanrı ile olan ilişkisinde kadınsıdır. Erkekler de kendi safdillikleri yüzünden travestileşmiş, yanlış bir umudun dayanıksız giysilerine bürünmüşlerdir. Ve yine erkekler, üçkâğıtçı âşık yani Tanrı / ölüm tarafından iğfal edilmişlerdir. Bu, Dickinson'ın kadınsılığı güçlendirdiği zenginliktir. Sade ve Swinburne'dekine benzer biçimde Tanrı insanı faşist zulme ve cinsel teslimiyete mahkûm eder. İlerlemeyi ya da geri çekilmeyi başaramayan ölü, bir hezimet anlamına gelen ebedî istirahatine çekilir (615). Dickinson şöyle seslenir: "Hiçbir Yol görmedim–Cennetler bağlanmıştı." Misafirperverlikten uzak Bedevi Tanrı'sının çadırına girilmez (378, 243). Ölümün kurbanları, bataklık bölgelere düşen serfler gibi gübre – erdişilerdir; Tanrı'nın ve doğanın kayıtsızlığının anıtlarında iğdiş edilmiş ya da erkeklik güçleri arttırılmıştır.

Bir cinsel personalar sanatı olarak Dickinson'ın şiiri, Elizabeth ve Jakoben dönemi dramasından gelir. Teatral ya da maskeli baloya özgü terimlerle düşünür. Dickinson, içinde birilerinin işkence gördüğü, öldüğü ve biçim değiştirdiği minyatür senaryolar yazar. Şiirleri Sade'ınkiler gibi cinsel el yazmalarıdır. Dickinson, Wordsworth'ün doğasını birbirinin üzerine kapanan çemberlerle bir cehenneme dönüştürür. Spenser ve Blake'tekine benzer biçimde personalar tinsel durumlara karşılık gelir.

Vahşi doğanın erkeksi personaları çeşitli makamlara, tonlara sahiptir. Bir tanesi, bir kuşun yerde gezinirken karşılaştığı bir solucanı kayıtsızca ortadan ikiye böldüğü ve "bu arkadaşı, canlı canlı" yediği bir şiirinde (328) olduğu gibi rutindir. Don, benzer ölçüde kayıtsız bir acımasızlık sergiler: "Sarışın Katil" kendi halinde, eğlenmekte olan bir çiçeğin kellesini

vurur (1624). Dayanıksız kurban, doğal ve tanrısal yasanın soğuk kayıtsızlığının ele geçirdiği insanî ve bitkisel doğayı temsil eder. Bazen bir farenin peşine düşen, onu ölümüne ezen bir katil kedidir (762). Ya da bir insan olan konuğunu boğmadan önce ayartabilmek amacıyla kovalayan deniz: "'Kilerimde bir balık var / Yılın tüm damak tadlarına uygun'– / Bu asi esrimede / Onun yanında yüzen Nesne / Vermez farklı bir cevap" (1749). Dickinson, Amerikalılar'ın akşam yemeklerini yerken izledikleri, cesetlerin limanlardan taşınırken gösterildiği film gibi haberleri öngörmüşçesine kendi *cinema verite*'sini yaratır. Doğa katletmeden önce sabırla tuzaklar hazırlar: "Nasıl da kapandı üzerine Sular / Asla bilemeyeceğiz... Zambakların Kaidesi Havuzu Kapladığını / Gözüpekti, Oğlanın üstündeyken / İddiasız şapkasının ve ceketinin / Tarihi özetlediği" (923). Glug, glug. Kâtil, "keki" yapraklarla kaplı bir Tiffany lambanın altlığı olan, Fransız Dekadan tarzında kibirli ve güzel bir arketipik kadın olarak kişileştirilmiş, kirli suların doldurduğu, karanlık bir hendektir.

Dickinson'ın hava durumu raporları Sade tarafından yazılmış gibidir: Rüzgâr "aç köpekler gibi"dir; "sarı şimşek" "Volkanik bulut"un çatlakları arasından parlar; ağaçlar "parçalanmış dallarını / Acı çeken hayvanlar gibi" yukarı kaldırır (1694). Doğa, açgözlülük ve ıstırap külleriyle kaplanmış bir savaş alanıdır. Dickinson'ın alışık olduğumuz üslûbu tüyler ürpertici bir Sadecı komedidir: "Açlıktan gözü dönmüş Girdap Filoları yalayıp yutar", sanki azman bir kedi yavrusu süt kabında gemilerle oynuyordur. Kaplan, "oruç tutar Kıpkırmızı / karşılaşıncaya Dek bir Adamla / Damarlar ve Dokularla semirmiş. Tadına Doyulmaz / Girişmeden olmaz": Spenservari bir zarif dehşet ânı (872). Sadecı doğada atıştırma vaktidir. Uyku getiren Keatsvari rehavet, Dickinson için imkânsızdır. O, yaratıklarını uyanıklık ve yoksunluğun kucağına atar.

İnsanlığın doğa hakkındaki Wordsworthcü yanılsamaları hep sabote edilir. Dickinson bir yaz sabahını anlatırken, kuşların, "Benim ırzına geçilmiş yüreğimi deşmeli miydiler / Ezginin hançerleriyle" diye sorar (1420). Şair, çalıbülbülü sürüsünün tecavüzüne ve saldırısına uğramıştır. Dickinson, doğanın amansız güzelliğinin geçiciliğinden ileri geldiğini anlatmak ister. Oysa onun sahnesi, içinde delici gagalarıyla Baudelaire'in kuşlarının yer aldığı Wordsworthvari bir manzaradır. Onların cıvıltıları, yoldan geçenin üzerine yağan bıçaklardır ("Korkunç çatal–bıçak takımı" – çatal – ağız şimşekler – düşer, "gökteki Masalarından"; 1173). Dickinson'ın bestelediği gürültülü Sadevari müziktir, Dekadan, amansız bir güzellik. Bir başka şiirin benzer bir film müziği vardır: "Yarın ölecek Adam / Çayırdaki Kuştan Bahseder / Çünkü kımıldatırdı Müziği Baltayı / Onun başına yaygara koparanı" (294). Doğa, yıkıcı toplumsal güçlerle işbirliği içindedir. Onun hoş nağmeleri baltayı kan dökmesi için kışkırtır. Şafağın uyan-

dırdığı cellâttır, balta değil. Oysa Dickinson'ın karanlık tahayyülünde gayri insanî dünya telgrafları tepelerden tepelere Sadegil sinyallerini gönderir. Balta, tıpkı başka bir şiirdeki atların çektiği mahkûm arabasını gıcırdayan platformun üzerinde gerçekleşecek olan infazın olumsuzlanması ya da yadsınmasıyle bir düş mantığı içinde birleştirmek üzere "kişneyen" darağacı gibi, havaya kalkar ve azimle çınlar (708).

"Korktum bu ilk Kızılgerdandan", yine Wordsworth'e has bir kuş, tasasız neşesiyle şairi tedirgin eder: "Yalnızca yaşamak isterdim / bu ilk Haykırış sürene dek– / Yok ki beni ezecek gücü / Ormandaki tüm piyanoların" (348). Piyanolar rüzgârda iç çeken ağaçlardır. Beyaz zemin üzerinde kara tuşlar misali göğe yükselen dalları, Aeolus'un liri gibi çalınır. Baudelaire de benzer biçimde, sesli ağaçların konuştuğunu, "canlı direklerin" "anlaşılmaz sözler" mırıldandığını işitir ("Eşduyumlar"). Dickinson, piyanoları, "Belli Bir Eğimi Vardır Işığın" adlı şiirinde baskıcı katedral ezgileri gibi düşünür (258). "Ezmek" sözcüğü, imâ edilen yaraların niceliği ve yıkıcılığı sebebiyle Dickinson'ın ilgisini çeker. Birbirinin sesini bastırmaya çalışan bançoların çıkardığı sesten hiç şüphesiz daha güçlü olan, ezen piyanolar için ne demeli? Harman dövme makinesine takılmış bir mevsimlik işçi gibi, piyanonun tellerine dolanmış ve çekiçle dövülmüş bir kurban gözümüzde canlanır. Dickinson'ın çok sayıda piyano tasavvuru bir Busby Berkeley filmi kadar gerçeküstücüdür. Şair, evinden ya da bahçesinden, rüzgârı dinlemektedir sadece. Oysa bu metaforda şair, ormanda iki sıra halinde dizilmiş, kapakları herşeyi yutacakmış gibi duran bir ağız gibi açık piyanoların arasından koşmaktadır. Yine bir dehşet gösterisi: Dickinson'ın doğası, bir insan denetiminden çıkmış çılgınca çalan piyanoların manzarasıdır. Küçük şeyler bile ezici olabilir: Tinsel bir sorunla ilgili olarak, "Bu tatarcıktır, insanları ezen" (1331) diyebilir. Tatarcıktan suaygırına Carollvari bir geçişle, Wordsworth'ün fulyalarının ortasında insanları ezen hain bir minik sinek pusuda yatar.

Dickinson, Swinburne'ün *Anactoria*'da yaptığı gibi, sadomazoşizmi dünyaya yayar: "Güneş çaldı Sarı Kamçısını / Ve dağıtıp kovdu Sisi" (1190). Kar ve rüzgâr, "Çelikten Süpürgeler," gökyüzü tanrısını kırbaçlayan demirdir (1252). Ay, "Giyotinde bir Baş gibidir / Umarsızca Kayıp giden" – infaz takımyıldızı (629). "Böğürtlen yanına aldı, bir Diken": Bu yara onun mu, bizim mi? (554). Deniz, "Gümüş bir Heryerdelik / Kumdan Halatlarla" (884). Dickinson'ın küresel dengesi Spenser'ınkinden daha haşindir: Kumsallar ıssızdır, ve deniz esarettir. En sevdiği sözcük, "Şelalenin üzerindeki İyot" ta olduğu gibi, gökte ya da sudaki günbatımı ışığını betimlemek için kullandığı "iyot"tur (853, 673, 710). Dickinson, "menekşe rengi" anlamına gelen Yunanca kökeni *iodes* üzerinde sözcük oyunu yapıyor. Diğer yandan karakteristik olarak, gökyüzünü ve akarsuyu, şarap rengi antiseptikle sıvanmış yaralara dönüştürür. Bu görüntü, güz manza-

rasınm ve batı göğünün muhteşem kanlı pudingler – bir mezbaha olarak dünya – olarak tasvir edildiği iki şiirini hatırlatır. Ona göre günbatımı büyük bir yangındır: "Bilinen En Büyük Yangın / Her akşamüzeri burada gerçekleşir." "Batıda Bir Şehir, / Bir kez daha Kurulacak olan ertesi sabah / Yeniden yakılıp yıkılmak üzere" (1114). Felâket, doğanın kuralıdır. Batıdaki kıpkırmızı tepeler ve bulutlar, kadim kentler gibi yükselen ve yıkılan kentlerdir, şair ise Amherst yanarken şarkı söyleyen Neron'dur.

Dickinson, Swinburne'ün Sappho'su gibi, Blake'den miras aldığı bir görüşle Tanrı'yı kıskanç ve kindar olarak düşünür. Tanrı, âdil bir gelecek vaadiyle kandırdığı insanı mezara sürükler ve kendi yaptığı sözleşmeye asla uymaz. Onun saygın tarihi, hırsızların cümbüşüdür. O, insanı ölüme ve yokluğa mahkûm edendir: "Dünya kısadır / Ve Keder mutlak" (301). Zevk ve acı boyunduruk altındadır: Her bir sarhoşluğun bedelini kederle öderiz, "Güçlü ve titrek bir oranda" (125). Gülsuyu, "Burguların armağanıdır" (675). Yaşama hükmeden, sadomazoşist aşırılıklardır: "Yaralı bir Geyik, sıçrar en yükseğe"; "Sevdalı Kaya" aşkını haykırır; "Ezilmiş Çelik" canlanıverir (165). Doğanın dinamizmi, şiddetle yükselip alçalan bir tahterevallidir. Şairin sadizmini belirleyen Tanrı'nın sadizmidir. Şairin acımasız metaforları, Tanrının yarattığına eşdeğer bir retorik arayışını yansıtır. Batının en özgün cinsel personalarından biri olan sadist kadın anlatıcı, Tanrının insanoğlunu içine ittiği kadınsı edilgenlikten intikam alır.

Dickinson en aşağılayıcı nüktelerini, Tanrının insanoğluna yaptıklarını mazur göstermek üzere gelen Oğul'a saklar. Öncüllerinden farklı olarak, başlıca Romantik persona olan şehit erkek-kadın kahramanı yüceltmeyi reddeder. "Ecelin Mezatçısı / 'Satıyorum, satıyorum, saat...tım' / Diye Bağırır, Haçtan / Ve Tokmağını indirir" (1612). Bir sarrafa dönüşmüş olan İsa, haçın üzerinden köle ticaretini yönetir. Onun işi, açık arttırmada en yüksek fiyatı verene, yani ölümün kendisi olan belli belirsiz Tanrıya ruhları satmaktır. Dickinson bir mektubunda "İsa'nın Tarifi Gayri Kabil Açgözlülüğü"nü mırıldanır.[21] İsa'nın tokmağı, hergün insanlara vurmakta olduğu, Son Hüküm'ün tokmağıdır. Burada kutsal marangoz mazoşistçe kendisini çiviler. Keats kendisi hakkında, "Hayalî dertler... insanı, haçın üzerindeki acı çeken gibi çiviler,"[22] demişti. "Satıyorum, satıyorum, saat...tım": Yaşamın cenaze konvoyu İsa'nın uğursuz "Kalkıyor"unu (İsa'lı haçların yer aldığı panolar üzerine bir sözcük oyunu) gürültüyle harekete geçirir. Onun "nihayet"i, *à Dieu*'nün derinden gelen yankısına, parodik anlamda sesin giderek azalmasına dönüşür.

Büyük kadın yazarlar arasında Dickinson'ın kinik gerçeküstücülüğünün benzeri yoktur. Mezatçı şiirinin bir benzeri için İsa'ya çok daha sempatik yaklaşan bir Yahudi hicivcinin Golgotha ile ilgili bir düş-görüsü olan Bob Dylan'ın "All Along the Watchtower"ına (1968) bakmak zorundayız. Dickinson, "Tanrı'ya karşı böyle sivri dilli oluşum onun bana cö-

mert davranmayışındandır" der.[23] Sivri dilli saygısızlığına bir örnek daha: "Calvary'nin önünden geçerken," yapmaktan hoşlandığı şeyler: "Modasını fark ettiğimde–Haçın– / Ve çoğunlukla nasıl takıldıklarını– / Kendimi alamadım büyülenmekten, gördükçe / bazılarının–Benimkilerden farksız olduğunu" (561). Mümin, boyna takılacak bir haç gibi ölümden ya da kederden söz ediyor. Dickinson, şekillerine, ağırlıklarına ve sayılarına dikkat kesilerek kendi haçlarını diğerlerininkilerle karşılaştırır. Onlar nasıl "takılır"? Mahkûm Calvary tepesine tırmanırken üzerine gerileceği haçı sol omuzunda mı yoksa sağ omuzunda mı taşıyordur? Haçın üzerindekinin "giyim–kuşamı" nasıldır – üzerindeki tünik mi yoksa bir peştemal midir? Şair, Paskalya bayramının geçit törenini izleyen ya da bir dükkân vitrini önünde ilerde yapacağı alışverişi planlayan yoldan geçmekte olan biridir. Belki de onun ortodoks olmayan düşünce silsilesi, tam o anda İsa'nın bir kadının çarşafına bürünmüş bir halde göründüğü Veronica'nın peçesi bölümüyle başladı. Dickinson'da din ile modanın efemine karışımı Baudelaire ve Wilde'ınkine benzer.

İsa, Dickinson'ın ateş hattındadır, çünkü onun öğretisi tanrı babasının işini yanlış yorumlamıştır. Şair, Wordsworth'ün doğasının çiçekli çerçevesinin ardında kurda benzer bir tanrısal yüzün saklandığını keşfeden Küçük Kırmızı Şapkalı Kızdır. İsa'nın dirilişinin kanlı doruğuna çıkan yol iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir. Dickinson'ın en görkemli metaforlarından: "Benimki–Kızıl hücrede İşaretli– / Parmaklıkların gizleyemediği" (528). Beden, Poe'nun Kızıl Ölüm'üdür ve işkencenin yapıldığı hücrede küçülmektedir. Bedenin ağı olan damarlar ve arterler (piliçlerin dizildiği teller misali) kapı ve pencere parmaklıklarıdır. "Benimki" ile anlatılmak istenen, soyun tükenişinin kesinliğidir. Kızıl hücredeki parlak işaret, gelecek olan kutsal hüküm gününde mahkemelerin ya da parmaklıkların gizleyemeyeceği faniliktir. Dickinson hayatın İsa'yı taklit ettiğine inanır, çünkü bizim bedenlerimizdeki yayılma Blake'in doğa ağacı haçının üzerine dek genişler.

Dickinson'da bilinç, her bir uzvuna işkence edilen bir beden biçimini alır. Onun sadomazoşist metaforları, mezatçı İsa gibi kendini döven Blake'in Evrensel İnsanıdır. Onun acı çeken personaları Romantisizmin tıkabasa doymuş üstbenliğini yaratır. Modern anlamda sadomazoşizmin istencin sınırlandırılması ve bunun, kesik göğüsler saplantısı olan Kleist gibi Romantikler için benliğin budanmasında ifadesini bulduğu tezini kanıtlamaya çalışmıştım. Emily Dickinson'ın yaşamına dönük muhafazakâr feminist eleştiri onun, dehasının önündeki engeller olarak gördüğü saygınlık ve paternalizm tarafından dört bir yandan kuşatılmış olduğunu varsayacaktır. Diğer yandan Romantisizm üzerine bir çalışma, post-Aydınlanmacı şairlerin tekbenci imgelemin hantal büyüklüğü, yani sınırların *yoklu-*

ğu ile mücadele ettiğini gözler önüne serer. Bu yüzden, Dickinson'ın yüzleşmeleri arasında en denetim dışı olanı, Aeolus'un rüzgârlarının kapatıldıkları tulumdan serbest kalışına benzer bir şekilde kısıtlarından kurtulmuş olan kendi antisosyal benliği ile olan karşılaşmasıdır.

Dickinson, topluma karşı bir gerilla savaşı yürütür. Dickinson'daki çatlatmalar, sakatlıklar, kazığa oturtmalar ve organ kesmeler, Apollonca yasa koyucuların istikrarlı yapılarını bozan Dionysoscu düzensizliklerdir. Tanrı ya da Tanrı fikri, o olmadan doğanın "Çokluk"larının biribirinden uzaklara savrulacağı "Tek"tir. Bu yüzden Tanrının ölümü dünyayı Dekadan dağılmaya mahkûm eder. Dickinson'ın Geç Romantik kıyamet sevdası, Dekadan Avrupa'nın Bâbil ve Roma'nın düşüşünü resmeden salon resimlerinden aldığı zevke paraleldir. Onun Dionysoscu felâketleri Viktoryen görgü kurallarını yerle bir eder. Blake gibi Dickinson da minyatürü gösterişli olanla, yoldan çıkmış salınımların muhteşem bir şiirsel enerjiyi açığa çıkardığı enfes ayrımlarla biraraya getirir.

Dionysosca olanın en katlanılmaz ilkesinin cinsellik değil, Rousseau, Wordsworth ve Emerson'ın doğaya bakışlarından dışladıkları şiddet olduğunu vurgulamıştım. Sade gibi Dickinson da okuyucuyu erotizmden, tecavüz, sakatlama ve cinayete doğru derece derece yükselen bir kargaşanın içine çeker. Emily Brontë ile birlikte hümanizmin bastırdığı saldırganlığı açığa çıkarır. Bu anlamda Dickinson, Sadecı şiirlerin yaratıcısıdır, ama aynı zamanda, kuzusunun kanıyla işaretlediği okuyucuların, yani sadistlerin de yaratıcısıdır. Bir Hamursuz Bayramı meleği gibi burjuva evinin eşiğini kanlı hayaliyle işaretler. "Ölüm duruyordu, Karşıki Evde," diye gönül rahatlığıyla duyururken, bir Wordsworth okuyucusunun bütünüyle gözden kaçırdığına dikkati çeker (389).

Oysa sırf şair ile modern toplum çatışma halindedir diye sanatın zorunlu olarak "özgürlük" ile kazanılması gerekmez. Emily Dickinson'ı erkek yasakçılığının bir kurbanı sanmak duygusal bir hatâdır. Tanrı ve babayla giriştiği mücadelesi olmasa şiiri de olmazdı. Bunun iki nedeni var. İlk olarak, romantisizmin haddinden fazla genişlemiş benliği yapay kısıtlara gerek duyar. Dickinson bu kısıtları sadomazşist doğada bulur ve onları ikili üslûbunda yeniden üretir. Böylesi bir disiplin olmaksızın Romantik şair tek bir adım bile atamaz, çünkü modern anlamda özgürlüğün kısır uçsuz bucaksızlığı, insanın ne yürüyüp ne koşabildiği yerçekimsiz dış uzaya benzer. İkinci olarak, kadınlar, güçlü bir içsel zorlama olmaksızın üstün başarılar kazanamaz. Dickinson, anormal bir iradeye sahip bir kadındı. Onun şiirini zenginleştiren, iradesiyle doğduğu ândan itibaren sahip olduğu kadınsı toplumsal persona arasındaki büyük eşitsizliktir. Ne var ki, onun sadizmi öfke değildir, toplumsal adaletsizliğe *a posteriori* (sonsal) bir karşılık değildir. Onun sadizmi *husumet*tir; ötekilerin varlığına karşı

Akhilleusvari *a priori* (önsel) bir tahammülsüzlüktür, Romantik tekbenciliğin kadın versiyonudur.

Virginia Woolf, hoş varsayımı "Shakespeare'in kızkardeşi"nde erkek kardeşinin yeteneklerine sahip, ama toplum tarafından "engellendiği ve hüsrana uğratıldığı" için deliliğe ve intihara sürüklenmiş bir genç kız tahayyül eder.[24] Kadınlar stüdyo çalışması ya da pahalı malzemeler gerektirdiği için heykelcilik gibi sanat dallarından uzak tutulmuşlardır. Oysa felsefe, matematik ya da şiir için tek gereken kalem ve kâğıttır. Erkek komploları kadınların bütün başarısızlıklarının açıklaması değildir. Kesinlikle inanıyorum ki, bu engellemeler olmasaydı da bir kadın Pascal, Milton ya da Kant olmayacaktı. Deha toplumsal engellemelerle kısıtlanamaz: Deha bunların üstesinden gelir. Yeteneksizlerde öylesine tiksindirici olan erkek övüngeçliği, bir cins olarak büyüklüklerinin kaynağıdır. Kadınların gerçeklik duygusu erkeklerden daha kesindir, onlar fiziksel ve ruhsal anlamda daha bütündürler. Daha önce de belirttiğim gibi kültürü yaratan erkeklerdir, çünkü onların kendilerini bütünlemeleri bu yolla mümkündür. Hattâ bugün bütün meslekler kendilerine açılmışken bile, toplumsal ilişkilerin değişke biçimleri insanlığın yüz karasını ya da yüceliğini oluşturan suç ve fikirselleştirme olan kendini sakatlayıcı düzensizliğini temsil eden sanatsal ya da entelektüel saplantıya kapılan kadınların sayısının azlığı beni şaşırtıyor.

Dickinson, her tersliği yaratma güdüsüne çeviren kişilerdendi. Aşağılanmalar ve hayal kırıklıkları soyut yapılara dönüştürülüp, saldırı ve ricat manevralarının işaretleri şeklinde, savaş odasının duvarına astığı haritaya yerleştirilir. Öncelikli konusu, kadınlar için sadece toprak tapıcına tapınıldığı çağlarda erişilir olan psikolojik, doğal ve tanrısal güçtür. "Elektrik" sözcüğünden öylesine hoşlanması bundandır. Onun şiirleri termik algılayıcılardır; doğanın harekete geçirici enerjisinin dalgalarını kaydederler. Yine de onun değişimleri beklenmedik ve travmatiktir. "Mutlu bir dudak yarılır, ansızın" tipik bir Dickinson dizesidir (353). Bu sert üst dudak incecik çatlaklarıyla mermer bir heykele aittir. Madde, tinin dürtülerini bastırır. Bir doğa bilimci olarak Dickinson, şiddetli kasılmalarla gerçekleşecek olan dönüşümü önceden haber veren Dekadan bir felâket tellalıdır.

Dickinson'ın nesneleri kırışı anlamın çöküşünü gösterir. En sevdiği kısıtlayıcı aygıtı olan organ kesmeleri Dionysoscu doğadan topluma ithâl eder. Örneğin, annesinin felciyle ilgili olarak, "Eli ve Ayakları onu terk etti," ifadesini kullanır. Ölen bir komşusu için, "Elleri yoktu,"der.[25] Fiziksel güçsüzlük kopmadır, çünkü Dickinson Dekadan ayrılmayı uygulayan bir Geç Romantik bölücüdür. Lehimlenmiş kafatasından uçan beyin misali Bayan Dickinson'ın eli ve ayakları, ellerindeki pusulaları uzatan hizmetkârlar gibi evden uygun adım uzaklaşırlar. Şairin kesik organları Kle-

ist'ın kesik göğüslerini çağrıştırır. Acımasızca kendini budamak, doğanın organ bankasındaki stoğunu arttırmaktır.

Hastalık hastalığı klinik olarak iki biçimde görülür. Daha az ciddîsi, iç organlara dair bir hastalık kaygısıdır; daha marazîsi ise saplantıya varan organ kaybı endişesidir. Erkeklerin yitirecekleri daha çok eklentileri olduğundan ikincisinden daha fazla muzdarip olmaları beklenebilirken, yalnızca gözlemde bulunarak bile böyle olmadığını söyleyebiliriz. Kesinlikle komik bulmadığım Laurence Sterne'ün Tristram Shandy'si hastalık hastası bir erkeğin ürünü olabilir, çünkü roman kaza sonucu organların başına gelen felâketler silsilesidir – dağılan bir burun, paramparça bir diz, ezilmiş kasık kemiği ve düşen pencerenin sünnet ettiği penis. Kesik uzuvların Dickinson'ı ağırbaşlı bir hastalık hastasını teşhir eder. Belki de bu iğdiş etmedir, hermafrodit şairin kaygısı olan. Gördüğümüz gibi şair, fallik *genius loci*'den uzaklaştığı anda pembe solucan, yani sorun erkekler tuvaletindeki gümbürtüler gibi başlar.

Dikkate değer biçimde, Dickinson hastalıklarla pek az ilgilidir. Onun yarattığı sadomazoşist dehşetler delme, boydan boya yarma, doğrama, kavurma ve kemiklerin yerinden çıkarılmasıdır. Neden? Poe'nun *Kızıl Ölüm*'ü, Baudelaire'in "Cythera'ya Bir Yolculuk"u ve Huysmans'ın çiçeklerle ilgili bölümü, hastalığı çok önemli bir Geç Romantik metafora dönüştürmüştür. O, kadınsı doğanın ahlâksız dokunuşudur. Dickinson'ın hastalık yerine kazaları ikamesi, onun kitonyen dişiliği doğadan kovma yolundaki sıradışı çabasının bir parçasıdır. Onun doğasının, iyiliksever ve fırtınayla, volkanla ya da taşa ve buza kesmiş cansızlıkla sertleşmiş düşmanca olmak üzere iki yüzü vardır. Taşa kazınmış Dekadan güzelliğin, Baudelaire ve Moreau'nun tunç ve değerli taşlarla bezeli yüzeylerinin kitonyena bir başkaldırı olduğunu göstermeye çalışmıştım. Poe gibi Dickinson'da Avrupa'nın objets d'art'ından sürgün edilmiştir. Bu sebeple onun doğaya,Fransız Dekadanların duyduğu türden bir tiksintiyi ifade eden buz imgeleri modern anlamda metaforu işaret eden büyük bir adımdır.

Dickinson'ın şaşırtıcı başarılarından biri, galaksiler arası hiçlik hakkındaki yalvaçça görüsüdür. Bir cenaze töreni bilimkurgu filmine dönüşebilir: "Kurşun Potinler" onun ruhunu rahatsız eder, "Sonra Uzay çın çın ötmeye başladı, / sanki bütün Gökler Çandı / Ve varlık, sadece bir Kulaktı, / Ve Ben, ve Sessizlik, garip bir Soydu / Enkaza dönmüş, münzevi, bu yerde." Düşer, "aşağıya, aşağıya– / Ve dünyaya çarpar, her dalışta" (280). Jules Verne'de bile çok az karşılaştığımız Dickinson'ın fütüristik yalnızlık değinmeleri, otuz yıllık bir farkla H. G. Wells'i önceler. Kurşun potinlere ne demeli? Ayda yürüdüklerini görmüş olduğumuz için onların ne olduğunu ancak Dickinson'ın gerçek çağdaşları olan bizler anlayabiliriz. Dickinson'ın tek başına Pascal'ın cehennem çukuruna dalışı, benim bilebildi-

ğim kadarıyla modernizm öncesi kadın yazarlar arasındaki en şiddetli düşüncedir. Hattâ umutsuz Wordsworth bile çıplak çöl havzasında kurumuş bir arkadaştan kendisini mahrum etmemişti.

Bir başyapıt olan "Kaymaktaşı Odalarında Güvende" adlı şiirinde "uysal" ölü "Satenin Kirişinde, / Ve Taşın Çatısında" ikinci kez dünyaya geleceği günü beklemektedir:

> Yıllar ihtişamla geçti – üstlerindeki– Hilâlde
> Dünyalar koptu yörüngesinden
> Ve felekler – çarpıştı–
> Taçlar – düştü – ve Dukalar – teslim oldu –
> Bir kar diskinin üstünde – Benekler kadar sessiz–
>
> [216]

Kaymaktaşından oda mezardır ve aynı zamanda cesedin mermerleşmiş etidir, zindana dönmüş bir saraydır. Kefenin saten örtüsü, kaçırılan bâkirenin tülbent gibi incecik sabahlığına benzer, kiralanacak bir umut. Taştan çatı, asla açılmayacak gökyüzüdür. Zayıf olan dünyayı miras *edinmiştir*. Felekler, görkemli matematiksel yörüngelerinde fır döner, tarih hızlanır, kralların krallıkları kar taneleri gibi düşer. Şiir, bölük pörçük sessizliğin içine fırlatılmış heceler gibi dilin hafiften uyuşmasıyla son bulur. Şair, insan yaşamının evrende bir nokta olarak göründüğü düşsel bir mesafeden bakar. Özellikle hayranlık uyandırıcı olan, Venedik'in tüm renkleri –sanat, imgelem ve dünyevî şan – sonsuzlukta solup giderken "Dukalar"ın "Kar"daki sessiz hareketidir.

Bu soğuk, tanrısız evren Wallace Stevens'ın "Kardan Adam"ındaki (1923) gibi modern edebiyatın en önemli temalarından birisidir. Boşluk ve anlamsızlığı zorba otoriteyle biraraya getiren Dickinson Kafka'yı haber verir. Bunun seyahat etmekten kaçınan, unutulmuş, münzevi bir kadının eseri olması ne kadar da şaşırtıcıdır. Böyle bir kadının çağdaş yazma böylesine olağanüstü bir katkıda bulunmasını nasıl açıklayabiliriz? Dickinson'ın modern, buzdan dünyası onun, Brontëvari cinsiyetten kaçışının, kendisinde ve doğadaki dişiliği inkâr etmesinin dolaysız bir sonucudur. Bilimkurgunun ıssız buzulları, ki bunun ilk farkına varan Dickinson'dır, annenin doğurganlığının tahrip edildiği bir coğrafyaya aittir. Onun donmayla gelen ölüm düşleri şiirsel anlamda hastalığa varan bir iştahsızlık ya da gönüllü açlıktır. Hasta değildir, çünkü hastalık kadınsı bir miyazma, bir enfeksiyondur. Bulaşıcı hastalıklardan söz edilemez, olsa olsa sakatlıklar vardır, çünkü doğa buz gibi bir arınmışlık halidir ve onun kazaları sert nesnelerin Newtonvari çarpışmasıdır. Şairin döktüğü kan, kendisini toksinlerden arındıran bir banyodur. Onda asla *tiksinti* diye birşey yoktur, yalnızca

dehşet vardır, çünkü tiksinti erkeğin, varlığını arındırmış olan kadınsı doğaya verdiği bir cevaptır.

Dickinson kitonyen anlaşılmazlığı, kendisini doğurganlığın içine satacağı gerekçesiyle kaçtığı fallik daemonlarda yansıtır. Onun cinsel varsayımları aynı zamanda retorik biçimlerini belirler. Whitman, geniş ve uzun düzyazı şiirlerinde gebe kalmak üzere kendisini dışarıya doğru genişletir. Oysa Dickinson'ın küçük lirikleri bir cinsel kapanım, münzevi bir kâhin kadının kafesidir. Whitman'ın şiirleri egoyu biraraya getirirken, Dickinson'ınkiler onu pekiştirir. "Ruh kendi Cemiyetini seçer– / Sonra kapatır Kapıyı," diye ilan eder. Ruh, "Birini Seç" – kendininkini – "Sonrasında kapat, dikkatinin kapılarını / Taş misali" (303). Metal tıpaların bükülmez yüreği benin anıt-mezarıdır.

Jane Austen kendi yazdıklarını "Bir fırçayla üzerinde öylesine ince ince çalıştığım minik bir parça (beş santim eninde) Fildişi" şeklinde tanımlar, konu aldığı taşra hayatının mütevazı kapsamının bir anıştırması.[26] Oysa, birincisi romanın bir tür olarak toplumsal bir genişliğinin olmasından, ikincisi de eserinin evlilik hakkındaki İngiliz Rönesans idealini yeniden canlandırmasından ötürü onun fildişi o kadar da minik değildir. Buna karşılık Dickinson münzevidir. *Tek* olanı seçer, çünkü beni kilit, bütünlüğü güvence altına alması gerekir. Onun şiirleri *principium individuationis*'in Apollonik hücreleridir. Daha önce de vurguladığım gibi Baudelaire'in şiirleri bütünlüğü olan yoz varlıklar, marazî bedenin tasavvurlarıdır. Dickinson'ın en güzel şiirleri, dağılmış hermafrodit pastiller, güçlü erkeksi bir akıl taşıyan ufak tefek kadınsı bedendir. Retoriğin kendisi güçlü bir biçimde erdişidir.

Söylem de sınırlandırılmıştır. Whitman ve Huysmans'da kelime dağarcığının çoğalması, Dickinson'da sözdizimin daralmasının karşıtıdır. Onun şiirleri *içeri doğru patlar*, konturları soğurma sonucu çentiklenmiş ve yırtılmıştır. Sözlüğüne gömülmüş Dickinson sözcüklerin üzerine kapanır, kök anlamları üzerinde sözcük oyunlarıyla onları tersyüz eder. Aşırılıktan kaçınma adına sözcükleri azaltarak kırık ölçülü vurgular, garip bir şekilde yalpalayan bir ritim yaratır. Higginson'ın daha önceki eleştirisine değinir: "Benim yürüyüşümün 'spazmodik' olduğunu düşünüyorsunuz."[27] Dickinson'ın topal bir atı ya da kendi ayaklarını bağlayan Çinli kadını hatırlatan *aksak bir ölçüsü* vardır. Dil üzerindeki haşin baskıları, sayesinde Romantik benliğin kendi devasa yoğunluğundan idare edilebilir boyutlara geri döndüğü, bir başka ritüel sınırlandırmadır.

Emily Brontë ve Emily Dickinson örneklerinde incelemiş olduğum Romantik kadın dahi fikrinin kendisinde içkin bir ironi vardır. Romantisizm, Batılı erkek idaresinin içselleştirdiği kadınsı güçlere doğru imgesel bir yeniden ayarlamasıdır. Elizabeth Barrett Browning ve onun kadın şair

dostlarının yapıtlarının böylesine zayıf olmasının nedeni, Romantisizmin erilliğe dişiliği dâhil eden bir cinsel melezleme olmasından kaynaklanır. Dişiliğe eklenen dişilik, Esin perisinin ziyarette bulunmayacağı bir Romantik bolluktur. Brontë ve Dickinson ise sadizme yönelen erkeksi iradeli kadınlar oldukları içindir ki Romantik olarak başarılı oldular.

Yüksek Romantik şairi, edilgen bir muzdarip ya da bir erkek kadın-kahraman şeklinde resmetmiştim. Dickinson bu kalıtsal personayı karşıtıyla biraraya getirir. Bir kadın ve Romantik olarak, acı çekmek *ve* beyan etmek zorundadır. O, bir erkek kadın-kahraman *ve* cinselliğe meydan okuyan bir Romantik erkek-kahramandır. Her iki uç da zorla maddileştirilmelidir, onun sadistçe metoforlarının büyük şiirdeki en dehşet verici metaforlar arasına girmesinin nedeni de budur. Onlar, sentetik erkeklik hormonunun kadın doktorlara direnen hermafroditik türe enjekte edilmesidir. Wordsworth'ün, erkeğin iktidarını şaman üslûbunda kurban etmesinden bahsetmiştim: Dickinson bu Romantik cerrahî müdahaleyi gerçek anlamına kavuşturur. Yırtıcı kendini-istismarı, onun sanata baş koymasını sağlayan ritüel adanmışlıktır.

Dickinson'ın sadomazoşizmi yaratıcılığının en yoğun olduğu on yılında en şiddetlidir. "Bir Bölünme hissettim, Aklımda– / sanki Beynim Yarılmıştı" (937). Onun şiiri personaların savaşı, karşıtların çatışmasıdır; cinsel, fiziksel, ahlâkî ve estetik anlamda ikilidir. Sonsuzluğu aşan, Wordsworthvari pastoral şiirleri daemonik eşdeğerlerine boyun eğerler. Eleştirinin düştüğü yanlış, onun aşırı duygusal şiirlerini *vers de société* dönemiyle birlikte değerlendirmek olmuştur. Oysa Dickinson'ın çağdaşlarının vahşiliğinin gizil kaynakları, büyük felsefî sistemleri yoktur. Onun aşırı duygusal personaları tek başlarına ayakta durmazlar. En saf haliyle onun kadınsı şiirleri içsel ironiden yoksundur. Onlar üzerinde gücü olan *bağlamlardır*. Onun sadist liriklerini aklımızın bir köşesinde tutarak kuşlarla ya da kelebeklerle ilgili şiirlerini okuduğumuzda tılsımlı bir şekilde onların dönüşmüş olduğunu, kötücül etkilerle sınırlarının altüst olduğunu göreceğiz. Wordsworthvari liriklerinde şair, erotik bir tehditin varlığıyla heyecanlanan bâkire bir cariyedir.

Duygusallık Dickinson'ın başlıca tekniklerinden biridir. O, erkeksi ve kadınsı personalarını birbirlerine çeken cinsel cazibedir. Dickinson, dişiliği doğadan defetmek amacıyla kadınsılığa başvurur. Günümüzde birçok kadının inkâr ettiği kadınsılık, kısmen erkeklerin Tanrı ve ölümle karşılaşmalarında taktığı bir maske olması sebebiyle şiirsel bir maske olarak onu cezbeder. Dickinson kadınsılığın yapay ya da neredeyse doğal olmayan karakterini savunur: Aynı zamanda doğaya ait ve ona karşıttır, çünkü bahar daima buza ve çürümeye teslim olur. Böylece kadınsılığı aynı anda hem düzmece hem gerçek olarak ele alır. Mitolojinin kitonyen güçlerini

pas geçerek, doğanın baskıcı güçlerini erkeksi olana kabul ettirebilmek adına kendi cinsiyetinin toplumsal uçarılıklarını abartır.

Dickinson'ın şiirinin kutuplaşmış cinsel güçleri çok büyük bir çember, bir takip ve kaçış uroborosu oluşturur. Spenser'da olduğu gibi erkeksi olan kadınsı olanı yutar. Tüm personalar pagan güneş yılını tamamlamak üzere devinim içindedir. Şair, karakterlerinin arasına dalar, Rönesans edebiyatına karşıt Romantik bir im. O, hem Proteus hem Florimell'dir, acımasız tecavüzcü ve utangaç bâkire. O, Sartre'ın söylediği gibi kendisini tatmin eden Genet'dir: "O, iğfal eden bir suçlu ve kendisine iğfal edilmesine izin veren bir Azizdir."[28] Dickinson bir cinsel çokseslilik yaratır. Onun bireysel şiirleri hakkında "iyi" ya da "kötü" gibi nitelemelerde bulunamayız, olsa olsa *daha çok ya da daha az kadınsı ve erkeksi* olduklarından bahsedebiliriz.

Wordsworth ve Rousseau, sırasıyla birini dişil öbürünü eril olarak tanımladıkları doğa ile toplum arasına bir husumet koyar. Dickinson, her ikisini de kadınsılıkla bağdaştırarak şaşırtıcı bir biçimde toplumu Wordsworthcü doğayla birleştirir. Wordsworth'ün doğası kitonyendir, yoğun biçimde kadınsıdır. Oysa ona Dickinson'da rastlayamayız, *çünkü Dickinson Emerson üzerinden Wordsworth'e ulaşır* ve Emerson dişilikten Amerikanca bir manevrayla sıvışır. Kadınsı personaları aracılığıyla şair, toplumsal gözde, gerçekte olduğu gibi değil göründüğü gibi olduğu yanılsamasını yaratır. Cinsiyetin ön kapısından çıkmış, arka kapısından tekrar içeri girmiştir. Aşırı duygusallık onun şiirsel dengesini yeniden tesis etmesine yardımcı olur, cinsel tahterevallinin hafif olan tarafına temsilen ağırlık ekler. Onun kadınsı personaları kendisini sadizmden uzaklaştıran zihinsel egzersizlerdir. Erkeksi gerilimin tepe noktasında bulunan Dickinson, hücresinde kaslarındaki cansızlığı koruyabilmek için onları Kızılderili sopasındaki ya da devedikenindeki tüyler gibi sağa sola sallar.

Wordsworth şiirsel yeteneği kendisini anneye açmasından doğar. Dickinson'ın şiirinin, yaratıcı otoritesini tenzil-i rütbeye uğrattığı anneden ayrılması gerekir. Dickinson burada bir kez daha Wordsworth'e karşı Blake'e başvurur. Onun gerçek annesiyle kurduğu ilişki abartılmamalıdır, çünkü Romantisizmde önceliği olan gerçek değil, imgelemdir. Gene de Higginson'a, "Benim annem düşünceye aldırış etmez," demişti. Anne ve babası hâlâ hayattayken kız kardeşi Lavinia'dan "Onun benden başka Annesi ve Babası yok ve ben de ondan başka ebeveyne sahip değilim,"diye söz etmişti. Bu, kendisini kızkardeşi Vanessa'dan "olma ilk çocuk" olarak tanımlayan Woolf'un durumuna benzer.[29] Dickinson ve Brontë, Romantik kızkardeş ilişkisini, en fazla ensest olduğu durumda atalara minnet duymayı inkâr ederek geliştirir.

Dickinson'ın doğa şiirlerinde pek az anne vardır ve hemen hemen

hepsi de aynı ironiyle nitelenmiştir. "Narin" doğa ana "Sessizlik–Heryerde"yi işaret edercesine "Altın parmağını" dudağının üzerine koyar (790). Altın parmaklar günbatımı ışığıdır, insanlar ve hayvanlar için uyku zamanının geldiğini haber verirler. Diğer yandan doğadaki sessizlik altın gibi olabilir, çünkü onda ölümün mineral soğukluğu vardır. Ne zaman ki doğa onun "Egzantrik Ailesi"ne "gülümser" bizim de aklımıza gelen ilk isim Raphael değil, Leonardo olur (1085). Bu dizelere hayranım: "Yeşildir, fırınlarda annemizin pişirdiği, / Güneşin Alevleriyle" (1143). Sulu gözlü Dickinson, dehası uyuklarken uyanan Shirley Temple hayranları tembel Victoriana gibi şeyleri görmezden geleceklerdir: önlüklü doğa ana telaşla oraya buraya koştururken bir yandan da aceleyle kurabiyelerini pişiriyordur. Oysa mutfak sahnesinin zalim olan ikinci bir kurgusu daha vardır. Doğa, *Hansel ve Gretel*'deki Alman fırınında çocukları kızartan bir cadıdır. İşte tüm çıplaklığıyla gerçeğin tâ kendisi:

Ama doğa bir yabancıdır gene de
Onu en çok ananların
Perili evine hiç yolu düşmemiştir,
Ne de hayaletini kovmuş.

Onu bilmeyenlere acımaya,
Kederin yardımı olur
Onu bilenler ise daha az bilirler
Ne denli yaklaşırlarsa ona.

[1400]

Doğa, yeşil vaatlerin çayırı değil, tarihin doğmasına izin vermeyen, hayaletsi bir Gotik odadır. Bütün bilgi, geçmişe geri dönüşten ibarettir. Dickinson Higginson'a yazdığı bir mektupta, "Doğa hayaletlerin uğradığı bir evdir–ama Sanat–hayaletleri bekleyen bir Evdir, diye yazmıştır.[30] Romantik sanat daemoniktir: o, pagan spiritüalizmi maddede bulur.

Dickinson'ın yıl döngüsünde yalancı bahar yazın yerine geçer. O, metaforları için olduğu kadar kendisi için de ürün veren bir olgunlaşmayı elinin tersiyle iter. Her zaman olduğu gibi beyaz giyinen Dickinson hiç kuşkusuz bir rahibe ya da gelindir, ama asla bir anne değil. Onun genç erkek personaları da yetişkinlikten yoksunluğu, cinsel biçimin bir iştahsızlık gibi bastırılmasını ifade eder. Wordsworth ve Wilde'ın aksine Dickinson'daki aşırı duygusallık anneye çıkan değil, ondan uzaklaşan bir yoldur. Büyük kadın yazarlardan bazıları evlenmiş olsa da pek azının çocuk sahibi olması tesadüf değildir. Mesele enerjinin sakınımı değil imgesel bütünlük meselesidir. Sanat kendini pohpohlar, o, aklın bedenden üstün olduğunun bir kanıtıdır.

Biyolojide neoteni, gençliğe dair özelliklerin yetişkinlikte de görülmesi ya da yetişkinlere özgü cinsel özelliklerin düşmanca bir çevrede zamansız gelişimi anlamına gelir. Dickinson'ın personaları neoteniktir. Onlar, geçen zamanı durdurmaya çalışan, kışın âniden bastırmasını bir felâkete dönüştüren gecikmenin sorumlusu gençlerdir. Onun kadınsı personaları, teşhirciliği oyun olarak gören bir münzevinin kendini eğlendirdiği kurmacalardır. Dickinson'da. Blake'in "Bebek Sevinç"deki karşı konulmaz özenini andıran erotik bir küçüklük vardır. Dayanıksız ve acınacak durumda görünmekten hoşlanır–ama yalnızca hiyerarşik düzlemler arasındaki cinsel cazibesini daha da dayanılmaz hale getirmek için. İnsanın itaatini tasvir eden hiciv niteliğindeki dramatik sahneler vardır: "Umuyorum ki göklerdeki Baba / Bu küçük kızını kaldıracak yukarı– / Eski usul–haylaz–hepsi– / 'İnci' broş üzerinden" (70). İnci, beyaz karla kaplı, yeniden canlanmış evren için uygun bulduğu sözcüktür. O, Hıristiyan güvenin kadınsı paçavraları üzerinde hoplayıp zıplayan bir naiftir. İşte üç hiyerarşik düzlem: "Baba, yukarda! / Bir fareyle ilgileniyor / Kedinin Hakkından geldiği!" (61). Şair, zevkle mücadele ettiği erkek kardeşinin dik başlı karısı Susan'a–kedi– bu şiiri göndermiştir. Benzer yapay bölümler hiyerarşik zorun çağlayanları, sadomazoşist canlılıkla sularını fışkırtan bir dizi kaynaktır.

Dickinson kendisinden "Serçe," "küçük kız," "çocuk" olarak bahseder. "Benim küçük Çingene varlığım," "benim küçük güneş yanığı bağrım" diye söz eder.[31] En kurnaz tarifini kendisinden bir fotoğrafını isteyen Higginson'a yazdığı bir mektupta dile getirir: "İnanabilir misiniz bana – onsuz? Bir resmim yok, ama tıpkı bir Çalıkuşu gibi küçüğüm, ve saçım Kestane Kabuğu gibi diken diken – ve gözlerim Kadehdeki şarap gibi, Misafirden artan–Bu işinize yarar mı?"[32] Ne psikodrama ama! Şair, ufak tefek, uysal ve dokunaklı bir halde. Göz renginde bile istenmemişliğin izi vardır. Yine de bunun her bir kelimesini, gizli görkem ve gücün kusursuz bilinciyle kaleme almıştır. Soluk alırken "Yorgunum Charmian" diyen, ama daha bir önceki dizede haberciyi dövmüş olan Kleopatra'dır. Misafirden arta kalmış şarap benzetmesi, mazoşist, insanı suçluluk duygusuna iten Yahudi anne tipi kinayenin zaferidir. Dickinson ile ilgilenen akademisyenler ondaki bu özelliğe kulaklarını tıkamışlardır. İtalyanlar ve Yahudiler gücün güçsüzlük personaları kılığına girdiği kendini dramatize etme oyunlarına karşı uyanık olmaya yatkındır. Örneğin, benim yaman büyükannem telefondan hal hatır sormaları "Sola sola com' un' aiuch', "Bir baykuş kadar yalnız" – kasvetli bir yalnızlık içinde – olduğunu iddia ederek cevaplar.[33] Ama bu İtalyan baykuş, Amherst'ün çalıkuşu ve serçesinin tüylerine sahip bir kuştur. Haşin hükümran, kederin usta bir pandomimini sunar.

Dickinson'ın şarap gözleri, aslında okuyucu üzerinde saldırganca ilerlerken sanki geri çekiyor ve geri çekiliyor izlenimi yaratırlar. İtalyan ve Yahudi anaerklerin çocuklarını huzursuz eden ya da paniğe kapılmalarına yol açan şey, şairin muazzam çift anlamlılığınca hiç şüphe duymaksızın kibar bir yabancıya doğru yönlendirilmiş olduklarını fark etmeleridir. Higginson, Dickinson'ın bağımlılığın iştah açıcı ürpertileriyle tuzağa düşürdüğü bir balıktır. Bir sonraki mektubunda ona şöyle der, "Bütün erkekler bana 'Ne' dediğinde ben bunun bir moda olduğunu düşünmüştüm."[34] O, herkese açık olan sofraya kabûl edilmeyen dilenci kızdır. O, kimsenin inanmadığı Kassandra ya da Coleridge'in kutsal çemberde tek başına bırakılmış şairidir. Onun dokunaklılığını zenginleştiren şeytanî bakışıdır. Herkesin ona neden "ne" dediği çok açıktır; havadan sudan konuşamayan bir konuk gibi, konuşmaları bölen muhteşem gümbürtüler olan Delfik meteorlar altında sesi giderek azalan bir diyaloğu sürdürmek gibi kötü bir alışkanlığı vardır. Hepimizin yorucu bir şekilde bunu yapan tanıdıkları vardır. O, ifşa kılıfındaki tehdit, söylem biçimlerinin en saldırgan olanlarındandır. Dickinson, yedi peçe dansı yapan Salome'dir.

Dickinson'ın zamanında tanınan, ancak bugün edebiyat tarihinde yalnızca bir dipnot olan Higginson'a duyduğu büyük saygının ironik yönüne pek çok eleştirmen dikkat çekmiştir. Dickinson ondan "Öğretmen" olarak söz eder ve mektuplarının altına "Öğrenciniz" diye imza atar. "Ben Hiç kimseyim! Ya siz kimsiniz?" (280) diyerek kendi hiçliğiyle alay eden münzevi şair için o, muhteşem dünyanın büyükelçisidir. Dickinson'ın Higginson ile ilişkisi, Shelley'nin Mary Godwin ya da Mill'in Harriet Taylor ile olan ilişkisine benzer: Daha zekî olanın daha az zekî olana boyun eğişi, sembolik bir saygı gösterisi. Dickinson'ın ritüel kendini aşağılamaları Swinburne'ünkilere çok yakındır. Bir şiirinin ilk dizeleri: "Evin en ufak tefeğiydim– / En küçük Odayı aldım" (486). Alçalmayı, hiyerarşik mesafenin yarattığı ürpertici duyumlar nedeniyle sever. Üstün ile aşağı olan arasındaki yapay aralığı genişletir ve sıkıştırır, sanki bir akordiyonla çalışır ya da itaatin soluk alışlarıyla keyif veren bir nefes açma egzersizi yapar gibidir.

Kadim Beyaz Anglo-Sakson Protestan nezaketine iyi bir örnek teşkil eden, Boston'ın yerlisi olan minnacık bir arkadaşım, gerilim altındayken beni herzaman şaşırtmış olan psikodramatik bir stratejiye başvurur: *Olduğundan daha ufak görünür*. Bu deniz kabuğu misali spiralin tinsel ve fiziksel geri çekilişi Akdenizlilerin cephaneliğinde yer almaz. Hücuma geçmiş güneylide neredeyse tam tersi bir durum söz konusudur; o, dikelmiş tüyleriyle bedensel bir kuralı, kişiliğin empatik genişlemesini takip eder: Tek ayak üzerinde sıçrar, kollarını sallar, sesini yükseltir. Dickinson'ın en sevdiği taktik, olduğundan ufak görünmektir, toplum içinde bir

kamuflaj. Personanın sıkıştırılması, güçlü iradesiyle bir oyuncunun ihtiyatsızlık üzerine tasarladığı bir sanrıdır. Şair yalnızca Higginson'ı değil, okuyucu ve eleştirmenleri de nesiller boyunca cezbetmiş ve kandırmıştır.

Higginson Dickinson ile ilk karşılaşmasını karısına yazdığı bir mektupta uzun uzun anlatmıştır. Şairin mükemmel bir açık seçiklik içinde beninin tasarlanmış bir temsilini sunduğunu görüyoruz:

> Girişte duyulan bir çocuk adımı gibi & usulca süzülen, kızıla çalan iki tutam saçıyla hiçbir cazibesi olmayan ufak tefek bir kadın & az biraz Güzel Güvercin'in yüzünü andıran yüzüyle; hiç de düz olmayan – güzel denilebilecek bir özelliği de olmayan – çok sade & enfes pürüzsüz beyaz bir pike & ağ gibi yünden mavi bir şal içinde. Elinde iki günlük leylaklarla bana geldi ve bir çocuk gibi onları elime koydu & yumuşacık, korkudan soluk soluğa, bir çocuğun sesiyle "Bunlar benim önsözüm" dedi & soluğu kesilmişçesine korkuyorsam beni Bağışla, diye ekledi; yabancıları gördüğüm yok & ne dediğimi de ender olarak bilirim – çabucak konuştu & o ândan sonra da durmamacasma – & hürmetkârca – ara sıra onun yerine konuşmamı rica etmek için susuyordu – ama her ân yeniden başlamaya hazırdı.

Dickinson kendi cennet krallığına adım atmış bir çocuk gibi davranır. Ne söyleyeceğini bilmediği iddia edilen şair hiç durmadan konuşmayı başarıyor. Higginson, Delfi rahibesinin hücumuna uğramıştır. Karşılaşmalarının içsel gerçekliği Higginson'ın son sözlerinde açığa çıkar: "Gücümü böylesine tüketen biriyle daha önce karşılaşmamıştım. Ona dokunmadığım halde beni kendisine çekti. Ona yakın yaşamadığım için şükrediyorum."[35] Higginson, onun varlığında tuhaf, tinsel bir baskı hissetmiştir. Bu nâzik tanığın onayı olmasa bile yalnızca onun şiirine bakarak rahatlıkla söyleyebileceğimiz, sadomazoşist ikiliği ile Emily Dickinson'ın sanatçının vampirliğine gösterilebilecek en muhteşem örneklerden biri olduğudur. Vampir efsaneleri üzerine bir araştırmasında Montague Summers, "tinsel vampir" ya da "diğerlerinin yaşam enerjisini soğurarak" kendisini ya da başkalarını "yeniden canlandıracak" yeteneğe sahip olan "ruhsal asalaklar"dan bahseder: "Böylesi tipler hiçbir koşulda olağandışı değildirler. Duyarlı kişiler özellikle belirli kişilerle uzun süre birarada bulunduklarında sıklıkla bitkinlik ve canlılık yitimi türünden şikâyetlerde bulunurlar."[36] Zihnindeki gözün ışınını Higginson'ın üzerine bastıran şair, şamanların yaptığı türden ruh-plazması nakli biçiminde onun yaşam enerjisini çekip alır.

Yapaylıktan uzak bir çocuk olarak vampir: Brontë'nin pencerede peydah olan yersiz yurtsuz hayaleti ya da Coleridge'in ak giysisi içinde kendinden geçen Geraldine'i gibi, Dickinson'ın konuğa ve okuyucuya yaklaşımı benzer biçimde büyülenmenin gümüşsü buğusu içinde sinematik bir

seraptır. Yüzyılın en önemli Amerikan yazarları içinde Dickinson, yarattığı dinsel ve cinsel psikoloji anlamında en Dekadan olandır. Onun cesetlere duyduğu ilgi Viktoryenlerin yas tapıncını kat be kat aşar. En fazla yakın olduğu Sir Thomas Browne ya da Metafizik şairler değil, ölmüş Polonius'un başucunda tesadüfen şu sözleri dile getiren Hamlet'tir: "Sürüyerek taşıyacağım bağırsakları, yan odaya" (III.iv. 213).

Dickinson'ın tipik bir aşk şiiri şöyle başlar: "Ola ki sahip olursam ona (it), öldüğü ânda." Ilık etin canına okumak, cansız bedene sahip olmak. "Bağışla beni, kırarsam buzunu / Görmek için Cennetini!" (577). Erkek, (he değil) cinsiyetsiz o'dur (it) çünkü ölüm cinsiyeti nötrleştirir. Cinsel ve duygusal anlamda kabul edilir olması okşanıp, bir kek hamuru gibi yoğrularak edilgenlik işleminden geçirilmesi durumunda mümkündür. Keats'in Isabella'sı âşığının kesik başını gözyaşlarıyla sular. Oysa Dickinson hiç gözyaşı dökmez. Cesedin üzerine titrerken yüzünde çakan göz kamaştırıcı bir gülümsemedir.

Her iki cinsiyetten cesetleri okşamak Dickinson'ın edebî hobisidir (187). İnsanlar ölürler ve cansız bedenleri salonda boyluboyunca uzanır. Hastahaneden cenazeevine – tuhaf bir terim – gerçekleşen hızlı bir yolculuk henüz keşfedilmiş değil. Ölümün mekaniğinin bastırılması yakın zamanda ortaya çıkmış olan bir burjuva olgudur; örneğin İtalyanların cenazelerinde dostlar ve yakınlar cenazenin toprağa verileceği sabah sırayla tabutun önünden geçip cesedi alnından öperler. Bununla birlikte Dickinson'ın ceset fantazileri normları aşan türdendir. Onlar sapkındır, çünkü onun duyduğu yakınlık hareketsizliği gerektirir. Onun bilinci nesnelerinin bilinçsizliğinden zevk alır. O, Whitman'ın *The Sleepers*'ının ikizi olan, ölüler diyarının hortlak–aşığıdır. Onun gözünde cesetlerin üretilmiş nesneler olarak bir anlamı vardır: Şahsiyet Dionysoscu değişkenlikten Apollonca mükemmelliğe doğru evrilir. Diğer yandan onun söylemi daima sevgiye dairdir: "Severiz yanında oturmayı, ölülerin / öyle harikulâde Olurlar ki" (88). Değişimden önceki ölüm nöbetine odaklanır: "Söz Ver – Ölürken Sen – / Çağırsınlar Beni." Ölmek üzere olanın son nefesi ve dudaklarıyla ölenin gözlerini "bağlama" hakkına sahiptir (648). Bir kaza sonrası sigorta tazmini gibi Dickinson'ın erotik talebine işlerlik kazandıran yalnızca çekilen acı ve ölümdür. Onun tutkulu öpücükleri geri dönüşü olmayan yüzler içindir. O, son âyinler zamanında ete kemiğe bürünen Gizemler rahibesidir.

Zaman ile sonsuzluk arasındaki bir çarpışma olarak ölüm, biçim değiştiren bir görkeme sahiptir: "Yalnızca onun nasıl acı çektiğini bilmek – her şeye değerdi" (622). Ruh ve beden keder içindeyken şairin bir dedektif gibi acımasızca peşine düştüğü ruhsal bir iz bırakır. Şair hiçbir zaman aç gözlü merakını gizleme ihtiyacı duymaz. Bir çocukluk arkadaşının son

saatlerine dair veri toplamak amacıyla kendisi için tümüyle yabancı biri olan Edward Everett Hale'e yazdığında yalnızca yirmi üç yaşındaydı. Elinde gidebileceği bir adres olsaydı merhumun eşini konuşturacağını anlatır.[37] Gözleri, tıp ya da evlilik mabedinin en derinlerine nüfuz edebilme aşkıyla yanıp tutuşur. Ölümün ışığında görünür olmanın ve ölümlülerin parçalandığı aleve karışmanın hayalini kurar.

Dickinson Dekadan bir röntgenci, ceset şiirleri ise Dekadan erotizmin temel ilkesi olan cinsel nesneleştirmenin örnekleridir. Tıpkı Berenice'i bir kutu dişe dönüştüren Poe gibi Dickinson da erkekleri cesetlere dönüştürür. Ceset şiirleri, Romantik şairleri sersemleten özgürlüklerinde baskı altına alan göz-nesne ilişkisini biçimselleştirir. Zamanın ve mekânin ötesini görebilen Dickinson, bir ritüel gibi ben ile dünya arasındaki mesafeyi sabitler, onu Medusavari gözleriyle âdeta dondurur. O eşine az rastlanır bir ölüsevici ve cinsel fetişisttir. Ölüsevicilik, modern zihin tarafından hiyerarşik sistemlerden apansız kopan cinselliği denetlemek ve yerini tayin etmek üzere icât edilmiştir. Tıpkı histeri gibi o da demode olmuştur. Artık insanlar Breuer'ın Anna O.'su gibi kollarını felç etmiyor ya da mezarlıkları karıştırıp cesetleri soymuyor ve onların ırzına geçmiyor.[38] Dickinson âşıklarını şiirine katabilmek için ölüme gönderir. Onları, tıpkı fırınlanmak üzere hazırlanmış hindiler gibi durağanlıkla sarmalayarak ölüm sonrası kucaklaşmalara hazırlar. O, bir ölüm uzmanı, bir Dekadan koleksiyoncudur. Blake'in "Billur Kabin"inindeki bâkire gibi âşıklarını övündüğü ve anahtarını elinde tuttuğu karanlık çardağa kapatır (577). Her bir ceset şiiri, sararıp solmuş âşığın teşhir edildiği camdan bir tabuttur. Onlar, Amherst'lü güzelin, değneğinin bir dokunuşuyla erkekleri sindiren Kirke'nin ganimetleridir.

Dickinson, Rachilde'in Raoule de Venerande'ı gibi yatak odasından bir anıt mezar yaratır. Onun erkekleri Raoule'ün mumdan jigolosu gibi canlı oyuncak bebeklerdir. Onlar üretilmiş nesneler, protez romanstır. Ölüm, şairin fırçasını daldırdığı kara boyadır, çünkü objet d'art'ın on dokuzuncu yüzyıl Amerikan kültüründe hiçbir itibarı yoktur. Hattâ iyi bir aileden gelen James bile, anlamlı bir biçimde, romanı içinde ritüelvari bir şekilde kırılacak olan altın kupaya sahip olabilmek için Avrupa'ya gitmek zorunda kalır. Dekadan Dickinson sevdiklerinden objets d'art yaratsa da bir sanatsal modelden yoksun olduğu için onları buzdan heykellere, Tanrı'nın işlediği suçların *corpi delicti*'e dönüştürür.

Görsel tatminde takılıp kalmış olan Püriten tabu, daha önce vurguladığım gibi Amerikan Romantisizmindeki gözü kışkırtır. Poe, Hawthorne, Emerson, Whitman ve Dickinson röntgencilik ile paranoya arasındaki salınımlar yüzünden acı çeker. Dickinson seçilmiş olanları gözün gücüyle mat eder. Sadistçe parlayan gözleriyle onların üzerine bir atmaca gibi atı-

lır. Onun artan bir biçimde bir teselli zincirine dönüşen Dekadan röntgenciliği mektuplarında fazlasıyla belirgindir. Ölüm ve felâket şairin tek temasıdır. Yaşam, bir dizi kara incidir.

Mektuplarının tadına doyum olmaz. Dickinson'ın kuzeni, başka bir yerde değil Walden Gölünde boğulmuş olan bir kadına yazdığı mektupta:

> Sevgili dostum,
> Senin için ne karşılama ama! Senin onayını beklemiş miydi?
> Ölmeyi sen gelene kadar ertelemesi bende sözünün eri olduğu duygusunu uyandırdı, zaten hiçbir şey haddini aşmamalıdır. Yaşananlar hiçbir zaman sana gerçek gibi gelmeyecektir, sanırım.

Hevesli gözlerle şair, kendinden geçmişçesine, kederi hafifletmek yerine onu bileyecek şekilde ölümü teatralleştirir. Kurban ve kurtarıcı bir oyunun provasındaki aktörlere benzer. Göl kenarındaki ölüm, açık havada sahnelenen sıkıcı bir yaz eğlencesiymişçesine eleştirilir. Şimdi de evi yanmış bir kadına yazılmış olan bir mektup:

> Sevgili dostum,
> Seni kutlarım.
> Felâket, Talihi aşarak kendini sevdirir–
> E. Dickinson

Dickinson'ın Harvard editörü Thomas H. Johnson "Mektuplara bakılırsa zarar hiç de ciddî boyutlarda değil," yorumunu yapar.[39] Zavallı saf adam. Yangın kesinlikle bir felâketti! Dickinson'ın gönderdiği kutlama kartının açıklaması, kurban pozisyonunda olmanın onun Sadeci evreninde aziz mertebesine yükselmekle eşdeğer olduğudur. Onun iç karartıcı mektuplarında deliliğe varan bir neşe vardır. Merhamet duyulması gereken anlarda tuhaf, kaldırılması zor şakalar yapar. Ayağında doğuştan olan bir problem yüzünden yeni doğmuş bebeği ameliyat geçiren bir arkadaşına şöyle yazar: "Küçük Byron'ın nasıl? Umarım dehasını kaybetmeden ayağını kazanır."[40] Yağcılıkla iğneleyici konuşma insanın içini kaldıracak denli iç içe geçmiştir. Mektup hızlı bir şekilde ihtimaller üretir; çocuk ya fevkalade eciş bücüş kalacak ya da çevik bir mankafa olacaktır. Şairimizin baldan tatlı sözcükleri görünmez bir iğneyle sokarlar.

Dostların ya da alıcı yakınların ölümlerinin anısına peşisıra gönderilen üzerinde ruhanî epigramların ve paradoksların yığıldığı mektuplar. Bu mektuplarda Hıristiyan merhametinin zerresi yoktur. Onlar Geç Romantik düzyazı şiirler, nekrofili ya da röntgenciliğin inanılmaz güzellikteki kayıtlarıdır. Kayıplar onun tercihidir: Günlük yaşam durur, ve insanlar felç olur. Bir kâhin ve taziye törenlerinin yaslısı olarak Dickinson diğerlerinin

acısına dâhil olur. Taziye mektupları, şairin gizli demirhanesinde şekil verdiği doğum günü armağanlarından çok hayatın son gününe aittirler.

Dickinson, Higginson'a şöyle anlatır: "Bir mektup bende daima ölümsüzlük hissi yaratır, çünkü o bedensel bir eşlikçiden yoksun bir akıldır sadece... Sanki zihinde tek başına ilerleyen hayaletimsi bir güç vardır."[41] Sinsice avını takip eden bu hayalet, felâketin izini sürerek dünyayı dolanan bir vampir-şairdir. Onun düşlediği yas tutanların mektuplarını aldığıdır. Pallas'ın başı üzerinde ansızın beliriveren Poe'nun kuzgunu gibi bilgece sözleriyle, düşüncenin yarattığı hareket misali karşımızdadır. Yaslıların toplumsal maskeleri düşmüştür. Artık en edilgen halleriyle çırılçıplak karşımızdadırlar. Bu şairin *temas kurduğu* ândır. Onlar doğanın temel unsurlarının gerçeğiyle yüz yüze gelirken şair onlarla birleştiğinde ölümün kendisini heyecanlandıran ilkel enerjisini duyumsar. O, akan kanın baştan çıkardığı bir köpekbalığı, köyde siyah yer mantarlarını koklayıp eşeleyen bir domuzdur. Dickinson'ın tüm mektupları muzip bir şekilde baştan çıkarıcı olsa da taziye mektupları sadomazoşist bir toplantıdır. O, Blake'in *Âdem'i Yaratan Tanrı*'sı gibi, rıza gösteren yaslıları boğar.

Taziye mektupları erotik, kendilik bilinci olan, törenselleşmiş ve bu yüzden Dekadan'dır. Tıpkı *Turn of the Screw*'in mürebbiyesi gibi Dickinson da dehşet patlamalarını yöneten Romantik bir teröristtir. Ve bir mürebbiye gibi röntgenci görme biçimiyle Dekadan dünyayı inşa eder. Onun *her şeyi görmek* üzere erotikleşmiş şehveti, görsel olanın yarattığı kesif korkuyla birleşir. Dickinson, Gautier'nin Kraliçe Nyssia'sı kadar diğerlerinin gözleriyle zehirlendiğini hisseder. Kendisini Danae'nin kulesine ya da kara gömülmüş "İnci Kule"ye[42] kapatarak duyumsal saflığını korur. Çok güçlü, izinsiz girmeye çalışan bir yabancı gibi davranan *gözü* nedeniyle görülmekten ölesiye korkar. Mektupları ve şiirleri, kalabalığa hitap ederken yaşandığı biçimiyle görünmez kalarak sesinin uzaktan duyulmasını sağlar. Onun şiirinde en korkunç olan, engellerin aşıldığı ve kontrolsüzce görselliğin üzerine yağdığı ânlardır: "Yaradılış güçlü bir Çatlaktır / Beni görünür kılan"; Mekân dört bir yandan bakışlarım bana dikmiş" (891, 510).

Görsel saldırganlığında kendisine dönen bu yansımalar, Dickinson'ın çoğu tuhaf davranışını açıklamaya yardımcı olur. Fotoğraf çektirmeyi reddeder, çoğu konuğunu geri çevirir, mektup adreslerini kendi yazmaz, ve konuklarla sohbetini bir perdenin gerisinden ya da diğer odadan sürdürürdü. Bu durum, sabit bir toplumsal rolün yadsınması, çoğul personaları olan bir şairin kendisini tek bir personayla sınırlandırmayı reddetmesi anlamına gelir. Diğer yandan onun tantanalı kendini geri çekişleri bir taktiktir. Tinsel bir birikimle pazardaki değerini arttırır ve kendisini geride tutarak vergiler gibi dostlarının sırtına binerdi. Onun kanatlarda oyalanması

sürtünmeyle ilgilidir. Suretleri ise, hitap kitlesini azgınlığın doruğuna çıkarması anlamında geciktirilen boşalmalardır. Pasif-saldırgan olarak adlandırabileceğimiz sinir bozucu yapmacık tavırları, merdivenlerden yukarıya seslenen Samuel Bowles'a ait bir anıyı canlandırır: "Emily, seni sersem, Yeter bu kadar saçmalık! Springfield'ten onca yolu seni görmek için geldim. Hemen aşağıya in."[43] Blöf görülür ve şair sessizce aşağıya iner.

Dickinson'ın amacına uygun olarak kullandığı mektupları, şartlı görülürlüğün ince ayarları söz konusu olduğunda buyurgandır. Amherst'ün merkezini yok eden yangınla ilgili olarak Norcross kuzenlere yazdığı mektupta olayın bir dökümünü sunar. Yangın çanları gecenin bir yarısı onu uyandırmıştır:

> Cama koştum, perdenin her iki yanı o korkunç güneşi gördü. O anda ay tepemizde parlıyordu ve kuşlar deli gibi ötüyordu.
>
> Vinnie, bir makosen kadar yumuşak, yanıma yaklaştı, "Korkma, Emily, yalnızca 4 Temmuz."
>
> Gördüğümü ona söylemedim, çünkü beni kandırmanın benim iyiliğime olacağına inandığını bildiğim için bıraktım öyle sansın.
>
> Elimden tuttu ve beni annemin odasına götürdü.[44]

Duyarlı, çocuksu Emily - o zamanlar kırk sekiz yaşındaydı! Dickinson'ın kız kardeşinin kandırmacasına uysalca boyun eğişinde, Norcross'lar için yeniden yazdığı ve onları, farklı bir izleyici topluluğu ve şairin üçlü kişileştirimi olarak içine çektiği bu ürkütücü sahnede olduğu kadar sapkınlık yoktur. Vinnie gerçekten "bir makosen kadar yumuşak" mıdır? Hint malı ya da yılan derisi? Avutan ya da ayartan mıdır? Bu, Spensercı belirsizlikleri olan bir başka sahnedir. Sadecı manzaraya arkasını dönebilmek için Wordsworth'teki kadınlığa bürünen Dickinson en başta kendisininki olmak üzere bir dizi gözleyen gözün yumuşak odağıdır. Norcrosslar'ın bakışını davet eder, böylece tıpkı Wilde'ın Gwendolen'i gibi, onları *kendisini* izlerken izleyebilecektir: Sadomazoşist algılayışın, kısmen zorlama kısmen de kendini kurban etme anlamına gelen teatral trigonometrisi. Benzer bir karmaşık ân, Puccini'nin *Madam Butterfly* (1904) adlı eserinde Sharpless'ın geyşanın yarı Amerika'lı çocuğuna adını sorduğu ânda yaşanır. Butterfly retorikte oğluna hitap ederken sitem sözcüklerine başvurur ve kendinden geçtiği bir doruk ânına doğru sesi giderek yükselir: "Cevap: Bugün benim adım Keder. Yine de babama söyleyin, döndüğü gün ona yazdığınızda Sevinç olacaktır adım." Zekice acının seken görüş çizgilerini gerisin geri kendisinde – söz etmediği tek kişi – bir araya toplayan Madam Butterfly ile yaratılan etki yerinden edilmiş kişiye gizlice sokulur. Dickinson'ın cinsel personalarının benzerleri çoğunlukla İtalyan-

dır. Onun öncülleri Püriten erdemden değil, Barok duyumculuğundan gelir.

Dickinson'ın mektuplarındaki uysal personalar ve sevgi ifadeleri kur yapmaya dair bir aldatmaca, bir Pazar giysisidir. Onun mektuplaştığı kişilere dönük gerçek yaklaşımı etkileyici bir biçimde çelişkilidir: "Dostlar, Sevinç mi yoksa Acı mı?" (1199). Onun dünyasında her şeye hükmeden sadomazoşist diyalektiktir. Onu insanlara yakınlaştıran ya da onlardan uzaklaştıran çekim ve tiksinti arasında gidip gelir. Baudelaire ve Swinburne gibi aşkı ıstırap olarak görür. Duygular güçsüz bırakır; değmeyecek ya da kayıtsız nesneler uğruna zihinsel enerjinin heba edilmesi. Diğerlerini kendisinin yoğunluk düzeyini tutturmakta başarısız oldukları gerekçesiyle sert bir dille eleştirir. "Bağla beni... Sürgün et... Katlet" (1005). Acıdan, "kendini gerçekleştirmenin bir yolu" olarak bahseden Wilde ile aynı görüştedir: "Güzel bir beden için gereken Haz, güzel bir ruh için gerekense Acıdır."[45] Dickinson için acı, bir Dekadan özellik olan zihinde yaşanan cinselliktir.

Dickinson Metafiziksel paradoksu çekiş ve karşı-çekişlerin Sadecı çarpışmasına çevirir. Tanrısal aşk "çağırır–ürkütür" (673). Ya da "Hawthorne ürkütür, kandırır." İlişkiler, tahakkümün ve boyun eğmenin güreş karşılaşmalarıdır: "O zayıftı, ve Ben güçlü–o zaman– / izin verdi, götürebileyim diye onu bu yüzden– / Zayıftım, ben ve O güçlüydü o zaman– / İzin verdim götürebilsin diye beni o yüzden–Eve" (190). Bu simetrik tersine dönüşler, kahraman ile Amazonun sırayla yenip yenildiği Kleist'ın *Penthesilea*'sındaki cinsel düzeni hatırlatır. Bir şiir şöyle başlar, "Ben doğmuştum–çünkü o batmıştı" (616). Dickinson, erkek kardeşinin karısına tek satırlık bir not gönderir: "Başka herkesin hakkından gelebiliyorum, ama benim hakkımdan bir tek sen geliyorsun, Susan." İlkel gücün tehlikeli alanı olarak aşka bakışı pagan bir özellik taşır. Herşeye uyguladığı düşmanca formülleri vardır: "İki çalı gördüm az önce, kavgaya tutuşmuş– Rüzgârdı suçlusu–yine de anlaşamadıklarını görmek bir Dava kadar cezbediciydi."[46] Dickinson, babası ve erkek kardeşinin baktığı davalardan ekmek yiyor olabilir, yine de bu davaların "cezbedici" olmasının bir başka anlamı vardır. Wordsworthvari bir ifadeyi Sade'ın gürültüyle atışan doğasına uyarlar. Tıpkı Wilde gibi onun da yaptığı hiyerarşik yerleştirmelerdir, ama yalnızca apansız gerçekleşen tersine dönüşlerin bir prelüdü olarak: "Pastaların beyliği bir Günlüktür" (1578). Pastalar bile yükselmenin ve alaşağı edilmenin kurbanlarıdır! Daha önce görmüştük, Gwendolen de pastayı bir kast sembolüne dönüştürür. Wildevari züppece analoji, "Güneşlik şemsiyenin kızıdır / yelpazeyle yarenlik eden" (1747) benzeri dizelerde belirgindir. Dickinson sıradan nesneleri cinselleştirir ve onları cinsiyet ve konumlarına göre sınıflandırır.

Erotizmini bedenselden çok görsel olduğu için Dickinson'ın gönül ilişkileri dinsel bir tapınma ve tanrılaştırma biçimini alır. Kardeşinin karısına yazdığı bir başka tek satırlık not: "Susan'a tapınan onun adına bir Tapınağın başını bekler." Erkek kardeşine daha önce yazmış olduğu bir mektupta kendisinden ve Susan'ın kız kardeşinden şöyle bahseder: "Martha ile Ben çok fazla birlikte oluyoruz – zamanın içini senin ve Sue'nun heykelleriyle dolduruyoruz ve onlar da bunun karşılığında ikamet ettikleri yerden aşağıya bize tatlı gülücükler yolluyorlar." Rahibelere ve Madonnalara göndermelerle birlikte bu tapınaklar ve heykeller Dickinson'ın sapkın Katolikliğinin bir ürünüdür. Burada o, Madonna ile çocuğu Püriten *Scarlet Letter* ile tanıştıran Hawthorne'e benzer. Charlotte Brontë'nin ölümünün dördüncü yılında kaleme aldığı bir şiiri hakkında editörünün yorumu şöyledir: "Emily Dickinson yaşamı boyunca özellikle bu gibi durumlar karşısında duyarlılık göstermiştir."[47] Bir başka deyişle şair, ölmüş arkadaşlarına ve büyük kişiliklere adanmış kutsal günleriyle kendine ait bir Aziziler Takvimine sahiptir. Fransız ve İngiliz Dekadanlar gibi, ahlâkı değil âyinselliği için Katolikliğe ilgi duyar. Doğrudan doğruya Roma Katolikliğinin pagan çekirdeğine yönelir.

Dickinson bir fanatiktir, bir kahraman tapımcısıdır, Higginson'la ilişkisindeki gibi, ortada öyle bir şey yokken bile bir hiyerarşik üstünlük yaratıcısıdır. *Epipsychidion*'daki Shelley gibi, karizmatik kişiliğe âşık olur. Dolores ve Faustine'deki Swinburne gibi, uğruna adak mumları yakacağı tanrıları ve azizleri seçen bir cinsel tapınççıdır. Etkiyi belirleyen hiyerarşik mesafe olduğu içindir ki evliliğin beraberinde getirdiği karşı cinsle olan yakınlık imkânsızdır. Mektuplar, başlıca gözdelerine bile bir yabancılaşma duygusunu şiddetle dayatır. Görünüşe göre bir seyahat dönüşü Susan'a yazılmış bir not: "Seni görmeden önce birkaç Gün beklemek zorundayım – Benim için çok önemlisin. Yine de hatırla, bu putperestlik, kayıtsızlık değil."[48] Özenli törensel kısıtlamalar ve çizilen sınırlar. Susan ve Austin kapı komşularıdır: Ev alma, komşu al. Dickinson, Catherine Scott Anthon'ına, belki de kapıdan dönecek olana ithaf ettiği şiirinde sevdiklerinin birgün "Neden onlardan uzak durduğunu" anlayacaklarını umut eder: "Uzak dururuz ondan, çünkü değer veririz Yüzüne / suretin tarifsiz yüzkarası / Lekelemesin diye Hayranlığımızı" (1410). Bir Romantik için gerçeklik daima bayağıdır. Âşığın idea'sı güncel gerçekten üstündür. Dickinson'ın tanrılarla ilişkisi bir müze bekçisininkini andırır: Onlar için ihtişamı korumak demek şairin onları görmeyi reddetmesi anlamına gelir. Seçilmişlerin tanrısallığını muhafaza etmek adına onları somut varlıklara dönüşemeyecekleri zihinsel gözün hücresinde tecrit eder. İnziva, hayal kırıklıklarına karşı kendini savunduğu algısal silâhıdır.

Emily Dickinson, 1955 yılında eserlerinin tamamı yayımlanıncaya dek Amerikan romansının kahramanıydı. Aşkta hayal kırıklığına uğramış, acı çeken yalnız bir kadın, kuşlar ve arılar üzerine şiirler yazıyor, penceresinden dışarıdaki afacanlara zencefilli çörekler atıyor. Dickinson'ın kalbini kıran gizemli kişininin kim olduğuna ilişkin adaylar da vardı; bir rahip, evli bir adam, bir özürlü. Dickinson üzerine çalışma yapan akademisyenler kendi hesaplarına bu durumu hemen fark ettiler. Düş dünyası üzerinde erkeklerin pek derin bir iz bırakmamış olduğu şiirinde görülebilir. En hayat dolu şiirlerinin, âşığı ölüyken ya da *in extremis* içinde tasvir ettiğini görmüştük. Sıcacık eve girmeden önceki soğuk havanın tasvir edildiği üç kıtadan oluşan şiiri tek heteroseksüel fantezidir: "Amma da şakacı–dedi / karşıdaki Kanepeye yığılırken– / Sulusepken – beter Mayıs'tan, yoksun sen" (589). Sanki evin reisi ıvır zıvırla dolu bir kanepe gibi bir görünür bir kaybolur. Kanepe, basitçe *Sapık* filminde izlediğimiz sallanan sandalyedeki anne gibi salona gömülmüş sıradan bir cesettir. Dickinson'da her zaman kısaca rahatsız diyebileceğimiz erkekler, elektrikli sandalyedeki bir mahkûm gibi oturdukları yere sıkıca bağlanmıştır. Kolların ve bacakların felç olması ile kasların ölümden sonraki geçici sertliği, onun erkeğin esnekliğiyle başa çıkma tarzıdır.

Dickinson'ın çağdaşları, evlilik hakkındaki kaçamak dilinin farkındaydı. Evli çiftlere yazdığı mektuplarda çoğunlukla hitap ettiği kadınlar olmuş, "koca" sözcüğü için abartılı yumuşak ifadeler kullanmayı tercih etmiştir. Yazar Helen Hunt da ona şöyle yazmıştı: "Birlikte yaşadığım kişi (kocamı böyle garip bir doğrudan ifadeyle andığımı hatırtlayacağınızı var sayıyorum) New York'da". Bu tuhaflık, Lewis Carrol'ın yemek davetlerinde kocaları ve erkek kardeşleri anlamlı biçimde dışarıda tutuşuna benzer. Dickinson da saldırgan bir şekilde karılar adına kocaları göz ardı eder. Bu tutumun kurbanlarından biri karısına şöyle yazan Higginson'dır: "E. D. düşünde bütün gece (beni değil) seni görmüş & ertesi gün de buraya gelmesini teklif ettiğim mektubumu almış! Seni sadece Charlotte Hawes hakkındaki tanıtım yazısında söz edişimden biliyor."[49] Görünüşe göre şair, akıl hocasını, donmuş bir portakal suyu gibi, cinsel bakımdan daha lezzetli bir biçimde yeniden kurgulamıştır.

Dickinson hakkındaki halk arasında yaygın karşılıksız aşk kurbanı imgesini bir yana bırakan pek çok yorumcu, gene de, onun kırklı yaşlarındayken babasının dostlarından Yargıç Otis P. Lord ile evlenmeyi ciddî ciddî düşünmüş olduğu gibi imkânsız bir ihtimale inanmaya hâlâ devam ediyor." "Yargıç Lord" adını zikrederken gülümsemeden edemiyorum. Böyle dayatıcı bir hiyerarşik birleşmenin sırf telaffuzu bile şaire Sadeci boyuneğme fantezilerinin ürpertici zevkini tattırmış olmalıdır. Dickinson'ın babasının yasakçı varlığını sinematik bir tarzda yeniden yaratmak

için Lord'u kullanmış olduğundan kuşkulanıyorum. (Higginson'ın "ince, kuru & tek laf etmeyen" diye tanımladığı) Babası, Dickinson'ın aşırı genişlemiş Romantik imgelemini kendisi sayesinde derleyip toparlayarak terbiye ettiği simgesel *sınırlama* failiydi. Onun, rahibelere özgü özerkliğinin ihlal edilmesine tek bir gün için bile tahammül edebileceğine ve edeceğine inanmak abestir. Lord'a yazdığı mektuplar yapmacık ve zorlamadır. Mektuplardaki ses, cıvıl cıvıl şakıyan, bağlılığın gerektirdiği tavırların içine itilen kadınsı personalara aittir. Lord'a yazılmış mektuplar, Dickinson'ın tutkuyla bağlı olduğu tek kişi olan kardeşinin karısı Susan'a yazmış olduğu mektupların duygusal yoğunluğundan tamamiyle yoksundur. İki kadın arasında otuzbeş yıl sürmüş olan bu fırtınalı ilişki, genital dışında her standarta göre, bir aşk ilişkisi olarak adlandırılmalıdır.

Susan Gilbert, erkek kardeşi Austin ile evlenmeden önce Dickinson'ın en iyi arkadaşıydı. Bu yüzden şairin Susan üzerindeki iddiası önceliklidir. Austin'in yaşadığı gizli ilişkinin, kız kardeşi ile karısı arasındaki erotik yoğunluğun bir yan etkisi olma olasılığı vardır. Dickinson'ın Susan'a imâları dilbaz ve çocukça bir Wordsworthcülükte başlamış, karanlık ve tepkisel bir ikirciklikte son bulmuştur. Diğer bir deyişle, onların ilişkisi Yüksek Romantisizmden Dekadansa doğru gerçekleşen hareketi yineler. Genç şair öpücükleri hatırlar, yürek atışlarını ve yükselen ateşini itiraf eder: "Günün her saati seni düşünmek istiyorum. Şu anda ne konuşuyorsun – ne yapıyorsun – Seninle yürümek istiyorum, görünmeden görebilmek gibi." Yıllar geçtikçe, gerilim de artar. "Mısır–senin bildiğin" diye yazan Dickinson, Susan'ın Kleopatra'sına gururu incinmiş Antonius'u oynar. Ölümünden dört yıl önce: "Shakespeare'i saymazsak sen bana başka herkesten daha çok şey öğrettin – Bunu açıkça ifade etmek garip bir övgü."[50] Böylece Susan, aynı zamanda Othello'sunun karşısında bir Iago'dur. Susan, aşktan nefrete, duygusal deneyimin bütün biçimlerini ona sağlamıştır.

Elimize ulaşan Susan'a yazılmış mesajların en rahatsız edici olanı: "Tercih ettiğim kadın için, İşte Bayram – Ellerimin kesildiği yerde, parmakları içinde."[51] Etimin eti: Kadınlar, zihinsel ve fiziksel bir bütün olan Romantik ikizlerdir. Oysa Susan saldırganca şairi Christabel'in içine giren vampir gibi istila ve işgal etmiştir. Canlı bir istiridye ya da midyeyi mesken tutmuş, zararsızca onunla birlikte yaşamını sürdüren bir yengece benzer. Diğerlerinde olduğu gibi burada da Dickinson, İsa'nın yaralarına parmağını batıran şüpheci Thomas'ın hikâyesini uyarlar. Kendisini tanrılaştıran şair aşkını, bir Katolik aziz heykeli gibi kesik ellerini teşhir ederek ilan eder. Sürrealist anlamda onu kesen ve açtığı yaraları acımasızca deşen Susan'ın kendisidir. Burada bir sanrı gibi görünen cinselliği, bir kadının başka bir kadının etindeki kesiklerin içine parmaklarını gömdüğü

bu cinselliğin gözardı edilmesi imkânsızdır. Bu, sadomazoşizmin doruğundaki Dickinson'dır.

The Riddle of Emily Dickinson'da (1951) Rebecca Patterson, Dickinson'ın münzeviliğini yanlış anlamış olsa da devrimci bir teori olarak, şairi kırık bir kalple inzivaya sürükleyen kişinin büyük olasılıkla biseksüel Catherine Scott Anthon olduğuna dair cesur bir iddiada bulundu. Ne yazık ki bu kitap Dickinson ile ilgili ilk akademik incelemeler dalgasından önce yazılmıştı ve bu yüzden şairin şiirlerini yanlış yorumlayan karışık ve sulu gözlü bir novella şeklinde bitiyordu. Patterson, Dickinson'ın şiirlerindeki erkeklerinin çoğunu kılık değiştirmiş Anthon olarak görür. Benzer bir edebî transseksüelliği "cinsel metatez" olarak adlandırmıştım ve daha önce onun çok sayıda Romantik yazarda bulunduğunu belirtmiştim. Belki de Dickinson'ın şiirinde beklenmedik anlarda ortaya çıkıyor. Bana öyle geliyor ki, öteki kadınları erkeksileştirmekten daha çok kendisini erkeksileştirmekle ilgileniyordu. Kendisini tahayyül ettiği genç erkek, prens ve tecavüzcü onun en sevdiği transeksüel tezahürleridir. Bununla birlikte onun Sadecı hiyerarşi erotiği, onun erkeklerinin erkek olmasını gerektirir–yine de onun tarafında olması gereken heteroseksüel arzudan yoksun. En şiddetli olduğu durumda, Dickinson cinsiyetin görmezden gelindiği, yalnızca konumun harekete geçirdiği Wildecı bir Apolloncudur. O, varlıkların büyük zincirine inanan son bilginlerden biridir.

Titiz John Cody gibi psikolojik biyografi yazarları Dickinson'ın lezbiyen eğilimlerini fark etmiştir, ama eleştiri bu tür algıları onun şiirinin araştırılmasıyla bağdaştırmamıştır. Çoğu akademisyen için lezbiyenlik hanımlar hakkında konuşurken ağza alınmaması gereken bir sözcüktür. Dickinson'ın yıllar boyunca süregelen geleneksselleştirilmesinin en somut örneği, elimizdeki tek fotoğrafında bu sade şaire, fırfırlı beyaz kırmalı yaka ve kabarık Jane Wyman saçları eklenerek çok önceden yapılmış olan rötüştür ve onun uzlaşmaz ciddiyetini gülünç bir biçimde kadınsılaştırır. Dickinson kadınca bir saygınlıktan uzaklaştığını biliyordu. Her zamanki tecavüz lisanıyla şöyle der: "Nasıl da Yumuşak Meleksi Yaratıklar / Bu Kibar Hanımlar– / Sanki âniden bir Kadifenin tâcizi / Ya da bir Yıldızın İğfali" (401). İyi bir aileden gelen, süslü bağrıyla bu hanım hem bir melek hem de kadifeden bir minderdir; erdem kılığında materyalizm. Dickinson'ın yeğeni, kadın misafirleri ayrılırken girişte onları uğurlayan Dickinson'ın şöyle söylediğini işitir: "Dinle! Birbirlerini öptüklerini işitiyorum, hainler!"[52] Benzer bir dizede, "Kederin görünüşünü seviyorum, / Çünkü onun gerçek olduğunu Biliyorum," (241) derken modaya uygun cinselliğin boş masalarda kalmış gülücüklerinin kökünü kazımak için neşeli sadomazoşizmden yararlanır. Onun eşcinsel flörtleri, erkeksi olan şiirsel kimliğine içkindir. Bir erkek gibi sevmek, toplumsal ve biyolojik yazgıdan kaçınmanın ilk adımıdır.

Robert Graves şöyle ilân eder: "Şiirin işlevi, Musa'nın (Esin perisinin) dinsel çağrılmasıdır... Homeros'dan beri ona dair tecrübelerini özgürce kaydetmiş gerçek bir şairin var olduğunu sanmıyorum." Graves, kadınlara karşı kayıtsızlıklarının onları Esin perisi ya da Ak Tanrıça'dan koparmış olmasından ötürü erkek eşcinsellerin büyük şiir yazamayacağını iddia eder. Aynı nedenle kadın şairler de eksiklidir: "Kadından şair olmaz: Kadın ya Esin perisidir ya da hiçbir şey." Sappho'nun lezbiyen olduğunu inkâr eder, bu fikrin yayılmasından "Attikalı komedyenlerin art niyetli yalanlarını" sorumlu tutar. Eşcinsel fobisi yüzünden kafası karışmış olan Graves, bu ilginç kuramını mantıksal sonucuna kadar izleyemez: Sappho büyük bir şairdir, bunun *nedeni* ise Esin perisinin erotik girişine imkân tanıyan lezbiyenliğidir. Sappho ve eşcinselliğe eğilimli Emily Dickinson diğer kadın şairlerden üstündür, çünkü onlar, şiirin mistik enerjilerini yöneten, rızacılarının cinsel anlamda teslimiyetine ihtiyaç duyan birer hükümrandırlar. Toplumsal roman, mit ile erotizmin eski çağlardaki birlikteliğinin dışında bir işleyişe sahip olduğu içindir ki kadınlar şair olarak değil, ama romancı olarak daha başarılı olmuşlardır.

Cinsel personaları karmaşık biçimde kullanmasından ötürü Dickinson'ı anlamak zorlaşmıştır. Paradoksal olarak, şiirlerinde görülen aşırı duygusal kadınsı personaları, şiirsel kendini erkeksileştirmesinin bir aracıdır. Blake'in durumunda imgelem kendisini kadınsı doğadan kurtarmalıydı. Kadınsılığı bizzat içinde taşıyan nadir bulunan bir kadın Romantik olan Dickinson için ise, kadınlık özgür olabilmesi için başından atması gereken bir şeydir. Doğanın güçlerini erkeksi ve kadınsı olarak uçlarda kutuplaştırarak ve böylece savunmasız kadınlığın yıkımını güvenceye alarak kitonyen kadınlığı dünyasından kovar. Onun cinsiyetinden Brontevari uzaklaşması, en başarılı icatlarından bazılarını gerçekleştirmesine olanak sağlamıştır. "Geçen yıl tam bu zamanlardaydı, öldüm"[53]; "Öldüğümde bir Sinek vızıltısıydı duyduğum": Bu inanılmaz başlangıç dizeleri, *Uğultulu Tepeler*'in teknik denemeleri gibi, cinsel soyutlama ve kendinde kopuşun sonucu olarak [kadınsı] bakış açısının yerinden edilmesinden kaynaklanır. Dickinson'ı cezbeden ve kendisine hayran bırakanın evli ya da evlenme çağındaki kadınlar olması bir tesadüf değildir. Kendisinden uzakta tuttuğu kadınlığı diğerlerinde tecrit eder ve yüceltir. Diğer yandan onların tek eşi ve çocuğu olmak zorundadır. Onları kendi arzusuyla steril hale getirir. Sevdiği kadınlar, özellikle de uçarı ve başına buyruk Susan Gilbert Dickinson, varlığı şiiri için vazgeçilmez olan Esin perisinin tezahürleridir.

Emily Dickinson hakkında yapılmış en iyi eleştirel değerlendirmeler bile onu olduğunun altında değerlendirmiştir. O, ürkütücüdür. Dante, Spenser, Blake ve Baudelaire'den doğrudan doğruya ona gelmek, onun

sadomazoşizmiyle apaçık ve aleni bir şekilde karşı karşıya kalmak demektir. Kuşlar, arılar ve kesik eller şiirinin baş döndürücü malzemeleridir. Dickinson, erkeksilik düşüncesini saldırgan görülebilirliğe taşımak amacıyla kendisini siyah deri ve zincirlerle donatmış eşcinsel bir fetişist gibidir. Onun gizli iç dünyasında bu evde kalmış Viktoryen, eril bir deha ve hayalci bir sadist, şiddetli zorun kurgusal personasıdır.

Görünüşte birbirine öylesine benzemez olan Emily Dickinson ile Walt Whitman, Amerikan Birliğinin Geç Romantik müttefikleridir. Her ikisi de hiçbir zaman eşleşmeyecek ve eşleşemeyecek olan, kendilerinin hâkimi hermafroditlerdir. Onlar, cinsel tümden kapsayıcılığa oynayan eşcinsel röntgencilerdir. İştahla kendi kendini yiyip yutmasıyla ve uyuyanlarla hastaların odalarının istilâ edişiyle Whitman ve âyinsel taziyeleri ve şehvetperest ölüm uzmanlığıyla Dickinson, ikisi de başkalarının kimliklerinin sapkın yamyamlarıdır. Röntgencilik, vampirlik, ölü-sevicilik, lezbiyenlik, sadomazoşizm, cinsel gerçeküstücülük: Amherst'ün Madame de Sade'i hâlâ okurlarının kendisini tanımasını bekliyor.

NOTLAR

1. BÖLÜM— CİNSELLİK ve ŞİDDET, ya da DOĞA ve SANAT

1. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York, 1973), s. 94.
2. *Sexual Deviation* (Harmonds, Middlesex, 1964), s. 63.
3. "The Analytic Conception of the Psycho-Neuroses" (1908), *Further Contributions to the Theory and Technique of Psycho-analysis içinde*, ed. John Rickman, Çev.: Jane Isabel Suttie ve diğerleri. (New York, 1926), s. 25.
4. Lord Byron'ın "Marriage" adlı şiiri (Londra, 1957), s. 261.
5. "On the Genesis of the Castration Complex in Women", *International Journal of Psychoanalysis* içinde, 5 (1924): s. 53.
6. *Beyond Formalism: Literary Essays 1958 – 1970* (New Heaven. 1970), s. 23.
7. *Atlantic Crossing* (Londra, 1936), s. 111.
8. *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff (New York, 1963), s. 76.
9. *Beyond Good and Evil*, Çev.: Walter Kaufmann (New York, 1966), s. 158.

2. BÖLÜM— BATILI GÖZÜN DOĞUŞU

1. E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians* (Londra, 1904), 1: 297 içinde. Budge Khepera mastürbasyon mitini "naturalizmin ilkel" ve "kaba bir örneği" olarak tanımlar ve onun "uygarlığın ilk dönemlerini yaşayan toplulukların bir ürünü" olabileceğini söyler. Bu mitin, "kısmen hanedan dönemi Mısırlılar'ın atası olan Afrikalı yerli kabilelerden birinin, hanedan dönemi öncesi Mısırlılar'ın bayağı âdetlerinden biri" olma ihtimali yüksektir. (a.g.e.). Freud'un cinsellik teorisi benzer Avrupa Merkezli güveni derinden sarsmıştır.
2. *Male and Female* (New York, 1949), s. 183.
3. *Ulysses* (New York, 1961), s. 207.
4. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Çev., Ralph Manheim (Princeton, 1955), s. 28.
5. *The Origins and History of Consciousness*, Çev.: R. F. C. Hull (Princeton, 1954), s. 28.
6. *On the Nature of the Universe*, Çev., R. E. Latham (Baltimore, 1951), s. 178.
7. *The Golden Ass*, ed. S. Gaselee (Londra, 1915), s. 386 (VIII. 25).
8. *The Cults of the Greek States* (Oxford, 1896-1909), s. 5: 163.
9. "The Cult and Mythology of the Magna Mater from the Standpoint of Psychoanalysis," *Psychiatry* 1 (1938) : s. 353.
10. *A Handbook of Greek Mythology* (New York, 1959), s. 126.
11. *Male and Female*, s. 182.
12. *Cults* 3: 111.
13. *The Histories*, Çev., Aubrey de Sélincourt (Baltimore, 1954), s. 57.
14. *The Golden Bough*, 3. baskı. (New York, 1935), s. 6: 255-57.
15. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, Çev., Willard R. Trask (New York. 1964), s. 149, 352.
16. Hesiod. *The Homeric Hymns and Homerica*, Çev., Hugh G. Evelyn-White (Londra, 1914), s. 269.
17. *Vergil: Epic and Anthropology* (New York, 1967), s. 180.
18. *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, 1968), s. 70-71.
19. *Great Mother*, 168.
20. *Against Nature*, Çev., Robert Baldick (Baltimore, 1959), 106.
21. Thalia Feldman, "Gorgo and the Origins of Fear", *Arion* 4, no. 3 (1965): s. 488.
22. "*Medusa's Head*" (1922), Sexuality içinde, s. 212.
23. *Vergilius*, s. 107.

24. *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903; repr. New York, 1955), s. 187-88.
25. *Vergilius*, s. 194-95.
26. *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf (New York, 1968), s. 135.
27. *Odyssey*, Çev., E. V. Rieu (Baltimore, 1946), s. 190.
28. *Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins* (Berkeley, 1959), s. 116.
29. *Kabbalah and Criticism (New York, 1975), s. 45-46. Figures* of Capable Imagination (New York, 1976), s. 264.
30. Metamorphoses, Çev., Mary Innes (Baltimore, 1955), s. 313.
31. *Origins*, s. 46-53.
32. *Golden Bough* 5: 256-57.
33. *The Interpretation of Dreams*, Çev., James Strachey (New York, 1965), s. 296.
34. *The Decline of the West*, Çev., Charles Francis Atkinson (New York, 1929), 1: 248n.
35. *The Social History of Art*, Çev., Stanley Godman (New York, 1951), 1: 37.
36. *Through Alchemy to Chemistry* (Londra, 1957), 12.
37. *Gods of the Egyptians* 1: 61, 63.
38. *Python*, s. 285-86.

3. BÖLÜM— APOLLON ve DIONYSOS

1. *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion* (Cambridge, İngiltere, 1912), s. 462.
2. *Rome and Greek Culture* (Oxford, 1935), s. 25.
3. *The Birth of Tragedy*, Çev.: Francis Golffing (Garden City, N.Y., 1956), s. 22, 65.
4. *The Greeks and Their Gods* (Boston, 1955), s. 189.
5. *Myth and Allegory in Ancient Art* (Londra, 1939), s. 22.
6. *Themis*, s. 502.
7. *The Homeric Gods*, Çev.: Moses Hades (New York, 1954), s. 62-63.
8. *The Nude: A Study in Ideal Form* (Garden City, N.Y., 1956), s. 104.
9. *Decline of the West* 1:187.
10. *Five Stages of Greek Religion* (Garden City, N.Y., 1951), s. 71.
11. *Homeric Gods*, s. 55.
12. *Ilyada*, Çev.: E.V. Rieu (Baltimore, 1950), s. 28. Yunanca (1.200): δειυω δ∈ οι öοσε φααυθευ.
13. "Masculine and Feminine: Some Biological and Culturel Aspects," *Psychiatry* 7 içinde (1944): s. 290.
14. *Sexuality*, s. 212-13.
15. *Athena Parthenos and Athena Polias: A Study in the Religion of Periclean Athens* (Manchester, 1955), s. 47.
16. *Prolegomena*, s. 302-03.
17. A.g.e., s. 648.
18. *Odysseia*, s. 40.
19. A.g.e., s. 209-10.
20. *Vergilius*, s. 237.
21. *Homeric Gods*, s. 104, 124.
22. Neumann, *Great Mother*, 30. Jung, *Collected Works*, Çev.: R.F.C. Hull (Princeton, 1967), 13:79.
23. *Ancient Art and Rituel* (New York, 1913), s. 104. Themis, s. 36.
24. *The Golden Bough* 3:19.
25. Plutarch, *Moralia*, Çev.: F. C. Babbitt (Cambridge, 1936), 5:82, 86. Farnell, *Cults*, 5:123.
26. *The Flight from Woman* (New York, 1965), s. 28.
27. *Atlantic Crossing*, s. 103.
28. *Thalassa: A Theory of Genitality*, Çev.: Henry Alden Bunker (New York, 1938), 57n.
29. *Great Mother*, s. 260.

30. *Being and Nothingness*, Çev.: Hazel E. Barnes (New York, 1966), s. 774,776-77.
31. *Certains* (Paris, 1889), s. 27.
32. *Hamlet and Oedipus* (Garden City, N.Y., 1949), s. 98.
33. *Comus* s. 917,861,421-22.
34. *A History of Ancient Greek Literature* (New York, 1897), s. 272.
35. *Moralia*, 5: 223.
36. *Prolegomena*, s. 568.
37. *The Golden Bough*, 6: 16.
38. *Moralia*, 5:247.
39. *Prolegomena*, s. 439.
40. *The Greeks and the Irrational*, s. 76-77.
41. *An Essay on Man* (New Heaven, 1944), s. 81, 76.
42. *Poets of Action* (Londra, 1967), s. 268.

4. BÖLÜM— PAGAN GÜZELLİK

1. *Lectures and Notes on Shakespeare*, ed. T. Ashe (Londra, 1908), s. 194. *Miscellanies*, ed. T.Ashe (Londra, 1892), s. 93.
2. *Decline of the West*, 1: 183, 83, 259, 176.
3. *Five Stages of Greek Religion*, s. 154.
4. *Decline of the West*, 1: 83.
5. *Prolegomena*, s. 224.
6. *Ilyada*, s. 383 ve takiben.
7. *Ten Plays*, Çev.: Moses Hadas ve John McLean (New York, 1960), s. 57-58.
8. *Decline of the West*, 1: 259
9. *Problems of Historical Psychology* (New York, 1960), 3on.
10. *The Changing Nature of Man*, Çev.: H.F. Croes (New York, 1961), s. 71-72.
11. *Greek Love* (Londra, 1971). s. 147, 255. John Addington Symonds, "Yeniyetmeliğin tam çağında kadınsı zarafete dair özellikler...erkeksi güçle birleşerek, her iki cinsiyetin de olgunluk ve yetişkinliğin doruk noktasında yoksun kaldıkları bir mükemmelliğe ulaşır." diye belirtir. *A problem of Greek Ethics* (Londra, 1901), s. 68-69.
12. *Three Contributions to the Theory of Sex*, Çev.: A. A. Brill (New York, 1962), s. 10.
13. Campell, *The Masks of God: Occidental Mythology* (New York, 1964). s. 228-29. Zimmer, *The Art of Indian Asia* (1955), 1: 131.
14. *The Gramaphone*, Mart 1968, s. 495.
15. *Phaedrus*, Çev.: W. C. Helmbold ve W.G. Rabinowitz (New York, 1956), s. 34.
16. *Cults*, 4.cilt s. 351-52.
17. *The Nude*, s. 74.
18. *Greek Sculpture* (Chicago, 1960), s. 174.
19. *The Social History of Art*, 1: 92.
20. *Themis*, s. 495.
21. *The Nude*, s. 126.
22. *Hermaphrodite: Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity*, Çev.: Jennifer Nicholson (Londra, 1961), s. 24, 27.
23. *Hermetic and Alchemical Writings*. ed. Arthur Edward White (New Hyde Park, N.Y., 1967) 1: 173.
24. *Diodorus Siculus*, Çev.: Francis R.Walton (Londra. 1957),
25. *Amores in Lucian* (Atina. 1895), s. 190.
26. *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (New Heaven, 1930), s. 33.
27. *Aeneid*, Çev.: W.F. Jackson Knight (Baltimore. 1956), s. 312, 103-04.
28. *The Art of Love and Other Poems*, Çev.: J. H. Mozley (Cambridge, 1962), s. 433.
29. "ανδρογμνονς ερωτας" (Amores. s. 28). *Lucian*, s. 190.
30. *Dio's Roman History*, Çev.: Ernest Cary (Londra, 1927), 7: 347.

31. *The Twelve Caesars*, Çev.: Robert Graves (Harmondsworth, 1957), s. 224.
32. *Scriptores Historiae Augustae*, Çev.: David Magie (Londra, 1924), 2: 165.
33. Review of Bruno Bettelheim, *Symbolic Wounds, Psychiatrv* 17 içinde, (1954): 302.
34. *Dio*, 9: 463, 469, 471.
35. A.g.e., 8: 369. Yunanca τοιαυτη sözcüğünü, daha iyi bir ifade olduğunu düşündüğüm "tek gibi" olarak çevirmeyi uygun buldum.
36. *The Republic*, Çev.: H. D. P. Lee (Harmondsworth, 1955), s. 119.
37. Bkz. bitirme tezim, "Lord Hervey ve Pope", *Eighteen Century Studies* 6 (İlkbahar 1973): 348-71 içinde. Daha fazla bilgi için *Times Literary Supplement*, 2 Kasım 1973. Epistle to Arbuthnot, s. 305-34.
38. *The City of God*, Çev.: Marcus Dods (New York, 1950), s. 37, 53.
39. A.g.e., s. 43, 232-33.
40. *The Golden Ass*, Çev.: Jack Lindsay (Bloomington, 1962), s. 180–81.

5. BÖLÜM— RÖNESANS'TA BİÇİM: İTALYAN SANATI

1. *Decameron*, Çev.: G.H. McWilliam (Harmondsworth, 1972), s. 50–54.
2. *The Black Death* (New York, 1969), s. 278.
3. *The Civilization of the Renaissance in Italy*, Çev.: S. G. C. Middlemore (New York, 1958), 1:147n.
4. *The Book of the Courtier*, Çev.: Charles S. Singleton (Garden City, N.Y., 1959), s. 139.
5. A.g.e., s. 29, 344–45, 36.
6. *The Court Masque* (Cambridge, 1927), s. 398–99.
7. *Wilhelm Meister'ın Çıraklığı*, Çev.: William Carlyle (New York, 1962), s. 282.
8. *Autobiography of Benvenuto Cellini*, Çev.: John Addington Symonds (Garden City, N.Y., 1961), s. 446–47.
9. *The Sculpture of Donatello* (Princeton, 1957), 2:85.
10. Marvin Trachtenberg, "An Antique Model for Donatello's Marble *David*", Art Bulletin içinde, 50 (1968): 268. Kristen Lippincott'a bu makale önerisi için minnettarım.
11. *Social History of Art*, 2:37.
12. "Leonardo and Freud: An Art-Historical Study," Paul Oskar Kristeller ve Philip P. Wiener'in yayıma hazırladığı *Renaissance Essays* içinde, (New York, 1968), s. 319.
13. Farnell, *Cults*, 3:259. Frazer, *The Golden Bough*, 7:67–68.
14. *A Problem of Greek Ethics*, s. 68.
15. *The Nude*, s. 332.
16. *Michelangelo: A Study in the Nature of Art* (Londra, 1955), s. 89.
17. *Lives of the Artists*, ed. Betty Burroughs (New York, 1946), s. 273.
18. *The Nude*, s. 102, 99.
19. *The Portrait in the Renaissance*, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1963 (New York, 1966), s. 300.
20. *Michelangelo: A Psychoanalytic Study of His Life and Images* (New Haven, 1983), s. 65.
21. Clark, *The Nude*, s. 325. Stokes, *Michelangelo*, s. 87.

6. BÖLÜM— SPENSER ve APOLLON: *THE FAERIE QUEENE*

1. *The Structure of Allegory in "The Faerie Queene"* (Oxford, 1961), s. 12.
2. *Japanese Literature* (New York, 1955), s. 7.
3. *The Allegory of Love* (Londra, 1936), s. 340.
4. Spenser'dan alıntıların tamamı *The Works of Edmund Spenser: A Variorum Edition* içinde, ed. Edwin Greenlaw ve diğerleri. (Baltimore, 1932–57). Günümüz okuyucular için daha anlaşılır olması açısından bazı ifadeleri güncelleştirdim.
5. *Confessions*, Çev.: R. S. Pine-Coffin (Harmondsworth, 1961), s. 233.
6. *Summa Theologica, Basic Writings* içinde, ed. Anton C. Pegis (New York, 1945), 1:378.

7. *The Two and the One*, Çev.: J.M. Cohen (New York, 1965), s. 32–33.
8. *A Rhetoric of Motives* (New York, 1950), s. 210.
9. *Metaphysical Elements*, Dionysius the Areopagite, *The Mystical Theology and the Celestial Hierarchies* içinde, Çev.: The Shrine of Wisdom'ın editörleri (Fintry , Surrey, 1949), s. 47n.
10. *English Literary Renaissance* içinde, "The Apollonian Androgyne and the *Faerie Queene*" adlı makalemden 9: 1 (Kış 1979): s. 55–56.
11. *The Spenser Encyclopedia* içinde, "Sex" başlıklı makalem, ed. A. C. Hamilton ve diğerleri. (Toronto, 1989).
12. *Allegory of Love*, s. 332.
13. *Poets of Action*, s. 12–13.
14. *Decameron*, s. 460–61.

7. BÖLÜM – SHAKESPEARE VE DIONYSOS: SİZE NASIL GELİYORSA ve ANTONIUS ve KLEOPATRA

1. *Byron's Dramatic Prose*, Byron Foundation Lecture (broşür, Nottingham Üniversitesi, 1953), s. 15.
2. "Geleneksel Proteus karakterinin Florimell'e davranışına dair tatminkâr bir açıklama yoktur." Lotspeich, *Variorum Spenser*, 3:270.
3. *Biographia Literaria*, ed. J.Shawcross (Oxford, 1907), 2:20.
4. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (New York, 1957), s. 249.
5. *Alchemy*, çev.William Stoddart (Londra, 1967), s. 13.
6. *Collected Works*. Çev.:R.F.C. Hull (Princeton, 1967), 13:189.
7. *The Origins of Alchemy in Graeco–Roman Egypt* (New York, 1970), s. 258.
8. Paracelsus içinde, *Hermetic and Alchemical Writings*, 2:374.
9. *Civilization of the Renaissance in Italy*, 1:143, 163.
10. "The Design of the Twelve Night", *Shakespeare Quarterly* 9 (1958): 121.
11. *The Nature of Representation: A Phenomenological Inquiry* (New York, 1961), s. 124.
12. *Shakespeare's Comedies* (Oxford, 1960), s. 93.
13. "*As You Like It*: A Grammatical Clue to Character," *A Review of English Literature* 4, no.2 (1963): 74, 76–77.
14. *Shakespeare's Sexual Comedy* (New York, 1971), s. 137.
15. Alıntı Roger Baker, *Drag: A History of Female Impersonation on the Stage* (Londra, 1968), s. 240.
16. A.g.e., s. 242, 240, 87.
17. *The Mutual Flame* (Londra, 1955), s. 112. *Neglected Powers* (Londra, 1971), s. 49. *Mutual Flame*, s. 219, 155, 139.
18. *A Study of English Romanticism* (New York, 1968), s. 140.
19. *Collected Works*, 12:69, 13:237.
20. Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, ed. H.M.E. De Jong (Leidan, 1969), s. 316. İlk basım 1617. Maier'in kapak sayfasındaki epigraftan alıntı yapılmıştır.
21. *Collected Works*, 12:202.
22. *Atalanta Fugiens*, 9n.
23. *Hermetic and Alchemical Writings*, 1:66.
24. *Oxford Lectures on Poetry* (Londra, 1909), s. 300.
25. *The Birth of Tragedy*, s. 124.
26. *The Common Liar* (New Haven, 1973), s. 92–93.
27. *Auntie Mame* (New York, 1955), s. 15, 25–29, 70. Lucie Ball'un *Mame*'inde hoş olan şey, Bea Arthur'un Vera Charles'ı kılık değiştirmiş bir erkek olarak ustalıkla canlandırmasıydı.
28. *The Italians* (New York, 1965), s. 64.
29. West and Jan Gerhard Toonder, *The Case for Astrology* (Baltimore, 1970), s. 22.

30. Giriş bölümü. Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Çev.: Alan Ross (Boston, 1964), vii. G. Wilson Knight *Antonius ve Kleopatra*'daki elementleri mükemmel bir biçimde tartışmış olsa da, benden farklı olarak vardığı nokta "alegori yoktur" olmuştur. *The Imperial Theme*, s. 227-44, 251.
31. "The Jacobean Shakespeare", *Stratford-upon-Avon Studies I: Jacobean Theatre* içinde, Çev.: John Russell Brown ve Bernard Harris (New York, 1960), s. 28.
32. *The Twelve Sezars*, s. 103. Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra* metnine burçların üçüncüsünü neden eklediği konusunda henüz kesin bir yargıya varamadım. Balık, Koç, Boğa ve İkizler burcu kronolojik sırayla metinde görünür: Balık (II.v.12), koç (II.v.24; III.ii.30), boğa (III.viii.1), ikizler ve Haziran (III.x.12, 14).
33. *Prolegomena*, s. 515.

8. BÖLÜM— YÜCE ANA'NIN DÖNÜŞÜ: SADE'A KARŞI ROUSSEAU

1. *The Enlightment: An Interpretation* (New York, 1966). Birinci cildin başlığı "The Rise of Modern Paganism." Gay "pagan" sözcüğünü, benim paganizm kuramımın yarısını oluşturan Apollonik'in karşılığı olarak kullanır.
2. *Confessions*, Çev.: J. M. Cohen (Baltimore, 1954), s. 25-28.
3. A.g.e., s. 106, 189, 229, 555.
4. A.g.e., s. 594.
5. *The Changing Nature of Man*, s. 233.
6. *Pensees*, Çev.: A.J. Krailsheimer (Baltimore, 1966), s. 154.
7. *Justine, Philosophy in the Bedroom, and Other Writings*, haz. ve Çev.: Richard Seaver ve Austryn Wainhouse (New York, 1965), s. 253, 608, 496.
8. *Juliette*, Çev.: Austryn Wainhouse (New York, 1968), s. 269, 940. *Philosophy in the Bedroom*, s. 345.
9. *Juliette*, s. 177. *Philosophy*, s. 360. *Justine*, s. 660. *Juliette*, s. 177. *Justine*, s. 607. *Juliette, s. 178. Justine*, s. 608.
10. *Philosophy*, s. 329--30. *Juliette*, s. 267, 923. *Juliette*, s. 171.
11. *Justine*, s. 277. *Juliette*, s. 273, 359, 364, 544.
12. *Juliette*, s. 699, 1, 032, 1, 147, 171, 480. *Justine*, s. 520.
13. *Philosophy*, s. 359, 272. *120 Days of Sodom and Other Writings*, haz. ve Çev.: Austryn Wainhouse ve Richard Seaver (New York, 1966), s. 602, 661.
14. *Juliette*, s. 943-44.
15. A.g.e., s. 573–74.
16. *Justine*, s. 263. Juliette, s. 82. *Philosophy*, s. 203. *Juliette*, s. 223.
17. *120 Days*, s. 456–57, 445, 655–56, 649.
18. *Juliette*, s. 341, 1, 127.
19. *120 Days*, s. 588, 589, 610, 605.
20. A.g.e., s. 616, 647, 612.
21. *Philosophy*, s. 248. *Juliette*, s. 79, 423. *Pilosophy*, s. 363.
22. *Psychological Types: or The Psychology of Indivudiation*, Çev.: H.Godwin Baynes (New York, 1926), s. 290–91.
23. *Justine*, s. 631. *Juliette*, s. 510. *120 Days*, s. 341.
24. *Juliette*, s. 511.
25. Beauvoir, "Must We Burn Sade?", *120 Days* içinde. Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Çev.: Richard Miller (New York, 1976), s. 124.
26. Sade, *Philosophy*, s. 207. Harrison, *Themis*, s. 36.
27. Sexuality, s. 65.
28. *Juliette*, s. 287.

9. BÖLÜM— AMAZONLAR, ANALAR, HAYALETLER: GOETHE'DEN GOTİK'E

1. *The Mystery of Androgyne: Three Papers on the Theory and Practice of Psycoanalysis* (Londra: 1938), s. 49–50. Aldatıcı bir başlık: Bu kitapta iki eşeylilerle ilgili hiçbir şey yok.
2. *The Sorrows of Young Werther and Selected Writings*, Çev.: Catherine Hutter (New York, 1962), s. 53.
3. A.g.e., s. 131.
4. *Wilhelm Meister'a Apprenticeship*, Çev.: Thomas Carlyle (New York, 1962), s. 29.
5. A.g.e., s. 219–21, 315, 245, 288–89.
6. Lukács, *Goethe: A Collection of Crytical Essays*, ed. Victor Lange (Englewood Cliffs, N.J., 1968), s. 95. Lange: Introduction, *Wilhelm Meister*, s. 11.
7. *Wilhelm Meister*, s. 105, 202.
8. A.g.e., s. 105, 115, 120, 250, 305.
9. A.g.e., s. 115, 522.
10. A.g.e., 525.
11. *Goethe's Roman Elegies and Venetian Epigrams: A Bilingual Text*, Çev.: L.R. Lind (Lawrence, Kansas, 1974), s. 101–03.
12. A.g.e., s. 149. Sansürlü Almanca metinde olmayan sözcüğün ilk harfi olarak "F" tir. Editör, bu sözcüğü çevirmeden, vulgar ifadeler olan "çatlak" ya da "yarık" anlamına gelen "Fotze"sözcüğüne karşılık olarak kullanmış.
13. *Faust, İkinci Bölüm*, Çev.: Philip Wayne (Baltimore, 1959), s. 79.
14. Farnell, *Cults of the Greek States*, 2:479n. Diodorus, IV.s. 79.
15. *Essays of Three Decades*, Çev.: H.T. Lowe-Porter (New York, 1971), s. 107–08.
16. K.R. Eissler, *Goethe: A Psychoanalytic Study* 1775–1786 (Detriot, 1963), 1:487.
17. A.g.e., 1:105.
18. "Fetishisim" (1927), *Sexuality* içinde, s. 217.
19. *Poetry and Repression* (New Heaven, 1976), s. 7.
20. *Roman Elegies*, s. 151.
21. Alıntı Richard Friedenthal, *Goethe: His Life and Times* (Cleveland, 1965), s. 417.
22. *Five German Tragedies*, Çev.: F.J. Lamport (Baltimore, 1969), s. 419.
23. A.g.e., s. 414.
24. Alıntı E.L. Stahl, *Heinrich von Kleist's Dramas* (Oxford, 1961), s. 139.
25. *Heinrich von Kleist* (Philadelphia, 1961), s. 88.
26. *Critical Review*, Şubat 1979, s. 197.
27. *The Monk*, ed. Louis F.Peck (New York, 1952), s. 418, 420.
28. A.g.e., s. 274. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, s. 179. Spengler, *Decline of the West*, 1:247.
29. *Three Contributions*, s. 63.
30. *Poets of Action*, s. 175.
31. *Philosophical Enquiry*, Çev.: James T. Boulton (Notre Dame, 1968), s. 136, 46.
32. *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass. , 1971), s. 95.
33. Dennis: Alıntı Samuel H.Monk, *The Sublime* (New York, 1935), s. 53. Schiller: "On the Sublime", *Aesthetical and Philosophical Essays* içinde., ed.Nathan Haskell Dole (Boston. 1902), 1:127.

10. BÖLÜM — KISITLANAN ve KISITLARINDAN SIYRILAN CİNSİYET: BLAKE

1. *Escape from Freedom* (New York, 1941), s. 168.
2. *Middlemarch* (Harmondsworth, 1965), s. 226.
3. *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument* (New York, 1960; Ithaca, 1970), s. 294.
4. Ag.e., s. 300.
5. *Women in Love* (new York, 1960), s. 338.

6. Bloom ve Trilling, ed. *Romantic Poetry and Prose, The Oxford Anthology of English Literature* (New York, 1973), s. 69n.
7. Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* (Providence, R.I., 1965), s. 182. Percival, *William Blake's Circle of Destiny* (New York, 1938), s. 110, 114.
8. *A Descriptive Catalogue* (1809), *The Poetry and Prose of William Blake* içinde, ed. David V. Erdman ve Harold Bloom (Garden City, N.Y., 1970), s. 540.
9. A.g.e., s. 540, 519, 529, 537.
10. *Yeats* (Londra, 1970), s. 31.
11. *Descriptive Catalogue*, s. 537, 538, 521. *The Works of Sir Joshua Reynolds* bölümünden, s. 644.
12. *Culture and Anarchy*, ed. J.Dover Wilson (Cambridge, England, 1969), s. 131.

11. BÖLÜM— DOĞA ANAYLA EVLİLİK: WORDSWORTH

1. *Wordsworth's Poetry* 1787–1814 (New Heaven, 1964), s. 67.
2. A.g.e., s. 122, 367n.
3. *The Visionary Company* (New York, 1961), s. 146.
4. *The Starlit Dome* (Londra, 1970), s. 23. *Lord Byron's Marriage*, s. 257.
5. *A Map of Misreading* (New York. 1975), s. 19.
6. *The Anxiety of Influence*, s. 38.
7. *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, s. 492.
8. *The Table Talk and Omniana of Coleridge*, ed. T. Ashe (Londra, 1896), s. 339. Metinde "femineity" olarak geçiyor.
9. Coleridge, a.g.e., s. 183. Woolf, *Room* (New York, 1929), s. 102, 107.
10. *Visionary Company*, s. 199.
11. *Wordsworth: A Re-interpretaion* (Londra, 1954), s. 128.
12. A.g.e., s. 153.
13. *Wordsworth's Poetry*, s. 168.
14. *Starlit Dome*, s. 21.
15. *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism* (New York, 1959), s. 135.
16. *The Unmediated Vision: An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valery* (New York, 1954), s. 181n.

12. BÖLÜM— LEZBİYEN VAMPİR OLARAK DAEMON: COLERIDGE

1. *Biographia Literaria*, 2:12.
2. *The Interpratation of Dreams*, çev. James Strachey (New york, 1965), s. 353.
3. *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), s. 356n.
4. *Biographia Literaria*, 1:202.
5. *The Soul of Man Under Socialism, in Plays, Prose Writings, and Poems* (New York, 1972), s. 274.
6. Bloom, *Visionary Company*, s. 221. Hough, *The Romantic Poets* (New York, 1964), s. 61. Whalley, "The Mariner and the Albatross", *Coleridge: A Collection of Critical Essays* içinde, ed. Kathleen Coburn, (Englewood Cliffs, N.J., 1967), s. 40.
7. "The Nightmare World of The Ancient Mariner", *Studies in Romanticism* 1 (1961-62): s. 250.
8. *Visionary Company*, s. 229.
9. *The Golden Bough*, 10:6; 8:29.
10. *Visionary Company*, s. 225.
11. A.g.e., s. 226.
12. *The Starlit Dome*, s. 83.
13. *The Witch-Cult in Western Europe* (Oxford, 1921), s. 90.
14. Alıntı, Nigel Nicolson, *Portrait of a Marriage* (New York, 1973), s. 114.
15. Coleridge, *Selected Poetry*, ed. Bloom (New York, 1972), s. 42n.

16. *Three Contributions to the Theory of Sex*, 15n.
17. *The Blithedale Romance* (New York, 1960), s. 51.
18. *Prolegomena*, s. 196.
19. *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957), s. 47.
20. *Coleridge* (Londra, 1953), s. 122.
21. "Coleridge and Wordsworth and 'the Supernatural'." *University of Toronto Quarterly* 25 (1956): s. 128-30.
22. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Kathleen Coburn (Londra, 1957), 1:848, s. 1252.
23. Bostetter, "Christabel: The Vision of Fear," *Philological Quarterly* 36, no.2 (1957): s. 192. Fruman, *Coleridge: The Damaged Archangel* (New York, 1971), s. 376.
24. "My First Acquaintance with Poets," *Complete Works of Hazlitt* içinde, ed. P. P. Howe (New York, 1967), 17:109.

13. BÖLÜM— HIZ ve MEKÂN: BYRON

1. *Picture of Dorian Gray* (Baltimore, 1949), 248.
2. *Lord Byron's Marriage*, 17.
3. *Poets of Action*, 226
4. Knight, a.g.e., 246-47. Frye. *Fables of Identity* (New York, 1963), 184, 188. Bloom, *Visionary Company*, 274–75.
5. *The Starlit Dome*, 210.
6. *Decline of the West*, 1:145
7. *Visionary Company*, 286.
8. *The Golden Bough*, 6:218.
9. *The Plot of Satire* (New Haven, 1965), 180.
10. *Howards End* (New York, 1921), 197–99.
11. *Milton: Modern Essays in Criticism*, "Milton and the Descent to Light", ed. Arthur E. Barker (New York, 1965), 184.
12. *Essays in Criticism*, 2d ser., ed. S.R. Littlewood (New York, 1966), 104, 102, 106-06.
13. *Roman Vergil* (London, 1975), 301.
14. *Rock Encyclopedia* (New York, 1969), 24.
15. *Byron: A Survey* (London, 1975), 301.
16. Quoted in E.M. Butler, *Byron and Goethe* (London, 1956), 182'de alıntılanmıştır. Quoted in Newman Ivey White, *Shelley* (New York, 1940), 2:337'de alıntılanmıştır.
17. *Lady Blessington's Conversations of Lord Byron*, ed. Ernest J. Lovell, Jr. (Princeton, 1969), 6–7. Knight, *Lord Byron: Christian Virtues* (New York, 1953), 81'de alıntılanmıştır.
18. *Lady Blessington*, 6.
19. *Glenarvon* (London, 1816), 2:29.
20. *The Byronic Hero* (Minneapolis, 1962), 8.
21. Otopsi raporu "Byron in Greece", *Westminster Review*, Temmuz 1824, 258–59'da tekrar basılmıştır. Byron'ın konjenital anevrizmadan kaynaklanan beyin kanaması sonucu öldüğü teorisi için bkz: John S.Chapman, *Byron and the Honourable Augusta Leigh* (New Haven, 1975), 233–43.
22. *King James VI and I* (New York, 1956), 384–85.
23. *The Court and the Country: The Beginning of the English Revolution* (New York, 1970), 58–59.

14. BÖLÜM— IŞIK ve ISI: SHELLEY ve KEATS

1. *A Defence of Poetry*, ed. John E. Jordan (Indianapolis, 1965), s. 26, 74.
2. Knight, *The Starlit Dome*, s. 228. Bloom, *Shelley's Mythmaking* (1959; Ithaca, 1969), s. 200.
3. New York Times Magazine, 11 Eylül. 1977, 129.

4. *The Hollywood Hallucination* (New York, 1944), s. 74–99.
5. *Women in Love*, s. 9–10.
6. Jeanne Molli'ye aktarılan, The Beautiful People's Beauty Book: How to Achieve the Look and Manner of the World's Most Attractive Women (New York, 1970), s. 1. "Yamru yumru bir şeydim, bunu herkes bilirdi." On sekiz yaşındayken burnuna estetik yaptırmıştı: "Anesteziyi fazla kaçırmış olabilirlerdi. On iki saatlik uykunun ardından kendime geldiğimde sersemlemiş bir haldeydim, bir çeşit hafıza kaybı gibiydi. Nerede olduğumu dahi bilmiyordum... 'Annemin şöyle bağırdığını duydum: "Ona yeni bir burun yaptılar, ama aklını aldılar."' (3, 7).
7. *Shelley's Major Poetry: The Fabric of Vision* (New York, 1961), s. 53.
8. *Victorian Minds* (New York, 1968), s. 132–33.
9. *Autobiography* (New York, 1964), s. 140.
10. *Shelley*, 2:325.
11. *Shelley's Mythmaking*, s. 208.
12. *The Golden Labyrinth: A Study of British Drama* (London, 1962), s. 26.
13. *The Rainbow* (New York, 1961), s. 336–43.
14. *The City of God*, s. 502, 500.
15. *Metamorphoses*, s. 216.
16. *The Starlit Dome*, s. 239. *Lord Byron's Marriage*, s. 259.
17. "The Psychology of Transvestism," *International Journal of Psychoanalysis* 11 (1930): 214.
18. *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, ed. Philip Rieff (New York, 1963), s. 151.
19. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Rpmantic Literature* (New York, 1971), s. 160.
20. *English Romantic Poets* içinde, ed. M. H. Abrams (New York, 1960), s. 37–52.
21. *Defence of Poetry*, s. 71.
22. alıntı Walter Jackson Bate, *John Keats* (New York, 1966), s. 266
23. *Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry* (Cambridge, Mass., 1937), s. 158.
24. *The Will to Power*, Çev.: Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale (New York, 1968), s. 431.
25. "Per Amica Silentia Lunae", *Essays* içinde (New York, 1924), s. 503.
26. *Defence of Poetry*, s. 72.
27. a.g.e., s. 77.
28. *Origins*, s. 121.
29. George Keatses'a, 19 Mart 1819; J. H. Reynolds'a, 19 Şubat 1818; George ve Tom Keats'e mektup, 27 Aralık 1817. *The Letters of John Keats*, ed. Hyder Edward Rollins (Cambridge, Mass. , 1958), 2:78, 1. 232, 1:193.
30. Richard Woodhouse'a mektup, 27 Ekim 1818, a.g.e., 1:387. Benjamin Bailey'e mektup, 22 kasım 1817, 1:184.
31. Bailey'e mektup, 18–22 Temmuz 1818, a.g.e., 1:341.
32. George Keatses'a mektup, 21 Nisan 1819, a.g.e., 2:103.
33. *The Opposing Self*, 16–17, 24.
34. Richard Woodhouse'tan John Taylor'a, 19–20 Eylül. 1819, *Letters of Keats*, 2:163. Keats'ten Bailey'e, 18–22 Temmuz 1818, a.g.e., 1:341. Bate, Keats, s. 378–79.
35. *Visionary Company*, s. 403.
36. George Keatses'a, 16 Aralık. 1818–4 Ocak. 1819, *Letters*, 2:8, 13. *Keats*, s. 425.
37. *Beyond Formalism: Literary Essays* 1958–1970 (New Heaven, 1970), s. 369.
38. *Cults*, 3:281.

15. BÖLÜM— CİNSELLİK ve GÜZELLİK KÜLTLERİ: BALZAC

1. (Hyacinthe Thabaud), *Fragoletta* (Paris, 1829), 1:89, 91– 92; 2:328–29. Benim çevirim.
2. *Sarrasine*, Roland Barthes, S/Z, Çev.: Richard Miller (New York, 1974), 237–38. Diğer

alıntılar: 252, 246–47, 242, 238, 252.

3. A.g.e., 17.
4. *The Castrati in Opera* (New York, 1974), 13, 25.
5. *Essays amd Poems*, ed. Robert Hlasband ve Isabel Grundy (Oxford, 1977), 119.
6. Heriot, *Castrati*, 54–55'te alıntılanmıştır.
7. A.g.e., 119, 22*n*.
8. *Lost Illusions*, Çev.: Herbert J.Hunt (Harmondsworth, Middlesex, 1971), 173.
9. Corenthin Guyho, Félicien Marceau'da alıntılanmıştır, *Balzac and His World*, Çev.: Derek Coltman (New York, 1966), 44.
10. *Lady Blessington's Conversations*'ta Önsöz'de alıntılanmıştır, 13, 38.
11. Ellen Moers, *The Dandy: Brummell to Beerbohm* (New York, 1960), 148*n*.
12. *The Girl with the Golden Eyes, History of the Thirteen*'de, Çev.: Herbert J. Hunt (Harmondsworth, Middlesex, 1974), 331. Diğer alıntılar: 309–11, 337–38, 346–47, 366, 376, 384, 388–89, 381, 390, 361, 338.
13. *Portraits of the Day, The Works of Théophile Gautier*, Çev.: ve ed. F.C. de Sumichrast (London, 1909), 3:71–74.
14. *Affirmations*, 2d ed. (Boston, 1915), 175.
15. *The Works of Honoré de Balzac*, Çev.: Clara Bell (benim tarafımdan eklendi) (Philadelphia, 1898), 28:15, 9–10. Diğer alıntılar: 20, 9, 21, 20, 28, 12, 39–40, 66, 54–55. Balzac'ın yeni ortaya çıkan *Seraphita*'ya ilk göndermesi onu *Fragoletta*'yla karşılaştırmaktadır (Mme Hanska'ya, 20–24 Kasım 1833).
16. *Dictionnaire de Balzac* (Paris, 1969), 235.
17. A.J.L. Busst, *Romantic Mythologies*, "The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century", Ian Fletcher, ed., (New York, 1967), 12–26.
18. *Lost Illusions*, 26–27. *Old Goriot*, Çev.: Marion Ayton Crawford (Harmondsworth, Middlesex, 1951), 192.
19. *Lost Illusions*, 459. Balzac Camille Maupin'le ilgili olarak "O bir erkek" der (Mme Hanska'ya, 2 Mart 1838).
20. *Cousin Bette*, Çev.: Marion Ayton Crawford (Harmondsworth, 1965), 45, 165, 118–19. Diğer alıntılar: 79, 69, 118, 165.

16. BÖLÜM— CİNSELLİK ve GÜZELLİK KÜLTLERİ: GAUTIER, BAUDELAIRE ve HUYSMANS

1. "Théophile Gautier", *L'Art romantique. Oeuvres Complètes*, ed. Pléiade (Paris, 1961), 683. 690.
2. *Les Années romantiques de Théophile Gautier* (Paris, 1929), 290.
3. *Fictional Technique in France 1802–1927* (Baton Rouge, 1972), 96.
4. *History of the Thirteen*, 347.
5. *Mademoiselle de Maupin*, önsöz: Jacques Barzun (New York, 1944), 39, 49, 21, 84.
6. A.g.e., 86–87, 144.
7. A.g.e., 100.
8. A.g.e., 122.
9. A.g.e., 135–36, 139.
10. A.g.e., 146–47.
11. A.g.e., 152. Paragrafta daha sonraki alıntı s. 195'ten.
12. Bkz; Robert Baldick, *The Duel*, "Women Duellists" (New York, 1965), 171–72.
13. *Maupin*, 282, 225.
14. A.g.e., 232–33.
15. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity* (London, 1968), 194, 196.
16. *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies* (Garden City, N.Y., 1972), 221.
17. *French Short Stories of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, ed. F.C.Green, (New

York, 1951), 36–37. Paragrafta daha sonraki alıntı: 52.
18. *The Works of Gautier*, 6:342.
19. A.g.e., 4:344, 352.
20. Benim çevirim. "Tu mettrais l'univers," "La Beauté", "Hymne à la Beauté," "Avec ses vêtements," "Le Lethe," "Le Serpent qui danse," "Je t'adore," "Le Chat," "Duellum," "Je te donne ces vers," "Le Possédé," "Le Beau Navire."
21. *Art and Criticism, Works*, 12:66.
22. Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, yeni baskı (Basel, 1891), 373. Delvau Baudelaire'le aynı yıl öldü; bu nedenle tanımları çağdaş olabilir.
23. *Baudelaire* (New York, 1954), 204–05.
24. *The Journals of André Gide*, Çev.: Justin O'Brien (New York, 1948), 2:265.
25. *Charles Baudelaire*, Çev.: Harry Zohn (London, 1973), 93.
26. *Origins of the Sexual Impulse* (London, 1963), 228.
27. Fernand Desnoyers'ye (1853–54), *Correspondance*, ed. Claude Pichois (Paris, 1973), 1:248. Harika cümle "légumes sanctifiés"dir (kutlu sebzeler). Daha önce de şöyle der: "Je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux" (Sebzelere acıyamıyorum.)
28. Jeannette H. Foster şöyle der: "*Ces Plaisirs*'de Colette lezbiyenlerinin küçük canavarları ikna edemediğini söyler, Natalie Clifford Barney ise *Aventures de L'Esprit*'de, daha önceki kitaplarında bir cinsiyetin deneyimini diğer cinsiyet bağlamında ele almanın zorluklarıyla karşılaştığından onu uyarır."
29. *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Çev.: Jonathan Mayne (NewYork, 1965), 26–29.
30. *Art and Criticism, Works*, 12:43.
31. *Baudelaire*, Çev.: Martin Turnell (New York, 1950), 147.
32. *The Anatomy of Dandyism*, Çev.: D.B. Wyndham Lewis (London 1928), 65. Barbey'nin denemesi dağınık bir yapı sergilese de şu iki paragraf sosyolojik spekülasyondaki Fransız öncülüğünü zaten açıkça ortaya koymaktadır. Thomas Carlyle şöyle der: "Züppe, Elbise giyinen Erkek'tir; işi, bürosu ve varlığı Elbise giymekten ibaret olan bir Erkek."Barbey'nin görüşü ise şudur: "Burada Züppelikle ilgili bir gerçek var. Elbiseler hiç önemli değil. Onların varlığı belli belirsizdir" (*8n)*. Carlyle, *Sartor Resartus and Selected Prose*, Önsöz: Herbert Sussman (New York, 1970), 248.
33. *Art and Criticism, Works*, 12:19.
34. "In Praise of Cosmetics," *Painter*, 33–34.
35. "Mon Coeur mis à nu," *Oeuvres*, 1207.
36. *Against Nature*, Çev.: Robert Baldick (Baltimore, 1959), 208–09. Bu olağanüstü çeviri en iyisidir.
37. A.g.e., 36, 97.
38. A.g.e., 97–101.
39. A.g.e., 103–06.
40. Elizabeth Ashley, Ross Firestone'la, *Actress: Postcards from the Road* (New York, 1978), 155.
41. *Certains*, 27.
42. "Vücudun parçalanmış, kurumamış kanın hâlâ parladığı organlarını andıran devasa ağaççiçekler var." *Four Plays* (New York, 1976), 9. Williams herhalde Lawrence'ın *Women in Love*'ından etkilenmiş olduğundan kitoncuya karşı Apolloncu'yu koyma niyetindedir. Filmde düşünceli, koyu renk saçlı Montgomery Clift, "beyazlar içinde buz gibi parlayan genç, sarışın bir Doktor", "soğuk bir çekiciliğe sahip" adam – Lawrence'ın Gerald Crich'ine çok benzer (9–10)– olarak adlandırılan karakteri oynamıştır.
43. *Art and Criticism, Works*, 12:39, 41.
44. *The Symbolist Movement in Literature*, Çev.: Richrad Ellmann (New York, 1958), 81.
45. *Against Nature*, 49.
46. *Venus in Furs* (New York, 1965), 39. Diğer alıntılar: 45, 68.

47. *Sexual Deviation*, 55, 57.
48. *Monsieur Vénus*. Çev.: Madeleine Boyd (New York, 1929), 86–87, 90–91. Diğer alıntılar: 108, 110, 216–17.
49. Juliette ve Justine Lemercier, *The Turkish Bath* (New York, 1969), 142. Takma adlar Sade'dan alınmıştır; kapak resmi Ingres'nin *Turkish Bath*'ı.

17. BÖLÜM— ROMANTİK GÖLGELER: EMILY BRONTË

1. *Anatomy of Criticism* (New York, 1968), s. 304.
2. Alıntı Joan Bennett, *George Eliot: Her Mind and Her Art* (Cambridge, 1948), s. 78. Eliot, *Middlemarch*, ed. W. J. Harvey (Baltimore, 1965), s. 210.
3. *The Great Tradition* (New York, 1967), s. 68.
4. *Middlemarch*, s. 754.
5. *An Introduction to the English Novel* (New York, 1951), 1:189.
6. *Middlemarch*, s. 241, 502.
7. A.g.e., s. 26.
8. Wilson, "A Long Talk about Jane Austen" (1945), *Jane Austen: A Collection of Critical Essays* içinde, ed. Ian Watt (Englewood Cliffs, N. J. , 1963), s. 39. Mudrick, *Jane Austen* (Berkeley, 1968), s. 192. Wright, *Jane Austen's Novels* (Harmondsworth, 1972), s. 135. Bush, Jane Austen (New York, 1975), s. 162.
9. *Some Words of Jane Austen* (Chicago, 1973), s. 248. On dokuzuncu yüzyılda anlatının kurgulanmasına dair iki farklı gelenek için, Bkz. Robert L. Caserio, *Plot, Story, and The Novel: From Dickens and Poe to the Modern Period* (Princeton, 1979).
10. *Vanity Fair*, ed. J. I. M. Stewart (Harmondsworth, 1968), s. 448–49.
11. "Madame Bovary", *Oeuvres Complètes* içinde, s. 652.
12. *The Poetics of Reverie*, Çev.: Daniel Russel (New York, 1969), s. 93.
13. *Anna Karenina*, Çev.: L. ve A. Maude (New York, 1970), s. 72, 58.
14. *Nana*, Çev.: George Holden (Harmondsworth, 1972), s. 44–45, 452, 433, 221, 409.
15. *Wuthering Heights*, ed. David Daiches (Baltimore, 1965), s. 135.
16. *Lectures in America* (London, 1969), s. 89.
17. *Victorian Novelists* (Chicago, 1958), s. 144, 163, 146.
18. *The English Novel* (New York, 1953), s. 157–58.
19. *The Common Reader* (New York, 1925), s. 225.
20. *Wuthering Heights*, s. 121–22, 128, 166, 160.
21. *Revue des deux monds* (1 Temmuz 1857), *The Brontes: The Critical Heritage* içinde, ed. Miriam Allott (London, 1974), s. 377–78.
22. "The Shadow Within: The Conscious and Unconscious use of the Double," *Daedalus* 90 (Bahar 1963): s. 329.
23. "The Incest Theme in Wuthering Heights" (roman üzerine üç sayfalık bir not), *Nineteenth Century Fiction* 14 (Haziran 1959): s. 82–83.
24. *Anatomy of Criticism*, s. 101.
25. *Wuthering Heights*, s. 112, 106–07.
26. A.g.e., s. 93, 92.
27. A.g.e., s. 120–22, 212, 97, 202–03.
28. A.g.e., s. 80, 90, 209, 89, 115, 154, 185, 189, 209, 221, 155. Başrollerini Laurance Olivier ve Merle Oberon'ın paylaştığı, çokça övgü alan *Wuthering Heights* (1939) yanlış bir biçimde romana Wordsworth'ün etkisini katmıştır: Tekinsiz Yorkshire taşrada güneşli bir bahçeye dönüşmüştür.
29. A.g.e., s. 128.
30. A.g.e., s. 66–67.
31. "The Place of Love in Jane Eyre and *Wuthering Heights*." *The Brontës: a Collection of Critical* Essays içinde, ed. Ian Gregor (Englewood Cliffs , N. J. , 1970), s. 93.
32. *Wuthering Heights*, s. 69.

33. A.g.e., s. 235, 254, 242.
34. *Meditations on the Hero: A Study of the Romantic hero in Nineteenth Century Fiction* (New Heaven, 1974), s. 118.
35. "Biographical Notice" 1850 baskısı, *Wuthering Heights*, s. 35–36.
36. *The Life and Eager Death of Emily Brontë* (London, 1936), s. 191–92, 133–34.
37. Charlotte *Brontë*, "Biographical Notice," 41. Dickinson, Bayan J. G. Holland'a mektup (Aralık. 1881), *Letters*, ed. Thomas H. Johnson ve Theodora Ward (Cambridge, Mass. , 1958), 3:721. Woolf, *The Common Reader*, s. 225.
38. Berryman. "Introduction," *The Monk*, s. 28. Pritchett. "*Wuthering Heights*," *New Statesman* 31 (22 Haz. 1946): 453.
39. *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell (London, 1980), 3:161, 175.
40. Örneğin, şiirler 95, 157, 190. *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, ed. C.W. Hatfield (New York, 1941).
41. "Introduction," *Wuthering Heights*, s. 20–21.
42. *The Golden Bough*, 5:268.
43. *Wuthering Heights*, s. 204.
44. A.g.e., s. 173, 359, 197, 188, 216.

18. BÖLÜM — ROMANTİK GÖLGELER: SWINBURNE ve PATER

1. *The Golden Bough*, 6:115.
2. *Notes on Poems and Reviews* (1886). *Poems and Ballads*, *Atalanta in Calydon*, ed. Morse Peckham (Indianapolis, 1970), s. 334.
3. *The Romantic Agony*, çev. Angus Davidson (Cleveland, 1956), s. 217.
4. *The Anxiety of Influence*, 100. Teorik edimi, Bloom'un değindiği biçimin yerine kullanıyorum.
5. *Cults*, 2:443.
6. *Thalassa*, s. 60.
7. *Swinburne* (London, 1973), s. 30.
8. *The Sacred Wood* (New York, 1950), s. 149.
9. *Notes on Poems and Reviews*, 329.
10. *Mademoiselle de Maupin*, 139.
11. *The Soul of Man Under Socialism*, s. 279.
12. *Romantic Agony*, s. 227.
13. *Notes on Poems and Reviews*, s. 336–37.
14. *The Flight from Woman* (New York, 1965), s. 172.
15. Alıntı William Butler Yeats, *Autobiography* (New York, 1965), s. 87.
16. *Selected Writings of Walter Pater*, ed. Harold Bloom (New York, 1974), s. 60.
17. *Marius the Epicurean*, önsöz. Osbert Burdett (New York, 1966), s. 263.
18. *Selected Writings*, s. 59–60.
19. *The Renaissance* için "Önsöz", a.g.e., s. 17–18.
20. "The School of Giorgione," a.g.e., s. 55.
21. *Decline of the West*, 1:228.
22. *Avowals*, *Collected Works* içinde (New York, 1923), 9:197–98.
23. "Fin de Siècle," *Ideas and Beliefs of the Victorians* (London, 1949), s. 370.
24. *Marius the Epicurean*, s. 74.
25. *The Works of Max Beerbohm* (London, 1922), s. 129.
26. "Sonuç", *Selected Writings* içinde, s. 59.
27. "Leonardo de Vinci," a.g.e., s. 46–47.
28. "Leonardo de Vinci." *Works* içinde, 5:276–77.
29. *Selected Writings of Pater*, xx.
30. *The Oxford Book of Modern Verse 1892–1935* (New York, 1936), viii.
31. *Autobiographies* (London, 1966), s. 114.

32. Gautier, *Works*, 4:322–24.

19. BÖLÜM— DAEMONİKLEŞEN APOLLON: DEKADAN SANAT

1. *The Pure and the Impure*, *Earthly Paradise* içinde, ed. Robert Phelps (New York, 1966), s.384.
2. *Collected Works*, 5: ilk sayfa resmi, s.428.
3. Alıntı John Nicoll, *The Pre-Raphaelites* (London, 1970). Rossetti'nin reprödüksiyonları için kusursuz bir kaynak Virginia Suertees, *The Painting and Drawings of Dante Gabriel Rossetti: A Catalogue Raissonné*, 2 cilt. (Oxford, 1971).
4. *Pre-Raphealitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* (New York, 1914), 1:248.
5. *Dramatis Personae* (Indianapolis, 1923), s.130–31.
6. *Changing Nature of Man*, s.185.
7. *Burne-Jones* (New York, 1973), s.67.
8. Alıntı Philippe Jullian, *Dreamers of Decadence*, çev. Robert Baldick (New York, 1971), s.43.
9. *Certains*, 19. *L'Art Moderne* (Paris, 1902), s.154.
10. *The Father* (1887), *Six Plays of Strindberg* içinde, çev. Elizabeth Sprigge (Garden City, N.Y, 1955), s.54.
11. Alıntı Stanley Weintraub, *Beardsley* (New York, 1967), s.131.
12. *Decline of the West*, 1:246.
13. *Self-Portrait with Friends: The Selected Diaries of Cecil Beaton*, ed. Richard Buckle (New York, 1979), s.341.
14. *Black and White: A Portrait of Aubrey Beardsley* (New York, 1970), s.38.

20. BÖLÜM— YIKICI OLARAK GÜZEL OĞLAN: WILDE'IN *DORIAN GRAY'IN PORTRESİ*

1. *The Picture of Dorian Gray* (Harmondsworth, 1949), 7.
2. A.g.e., 23, 103, 26, 29, 7.
3. *St.James's Gazette*'in Editörü'ne, 26 Haziran 1890, *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart–Davis (New York, 1962), 259.
4. *Dorian Gray*, 67, 29.
5. *Crime and Punishment*, Çev.: Constance Garnett (New York, 1944), 276.
6. *Mademoiselle de Maupin*, 86–87.
7. *The Wit and Humor of Oscar Wilde*, ed. Alvin Redman (1952; rept. New York, 1959), 213. Bu olağanüstü ancak metin olarak güvenemeyeceğimiz koleksiyonun şık adı *The Epigrams of Oscar Wilde*'dı. New Yorklu yayıncı Amerikalıların okur yazarlığını küçümsemiş olabilir mi?
8. *Phrases and Philosophies for the Use of the Young*, *The Prose of Oscar Wilde* (New York, 1935), 305.
9. Wilde, *Selected Writings*, çeviri: Richard Ellmann (London, 1961), 117.
10. A.g.e., 30–31.
11. *Dorian Gray*, a.g.e., 54–55.
12. Robert Ross'a, Haziran 1898, *Letters*, 753.
13. *De Profundis*, a.g.e., 509.
14. *Dorian Gray*, 25, 30, 26, 32, 33.
15. A.g.e., 44–45.
16. *Selected Writings of Walter Pater*, 266.
17. *Dorian Gray*, 12, 128.
18. *Phaedrus*, 34.
19. *Dorian Gray*, 12, 128.
20. A.g.e., 7. *The Trials of Oscar Wilde*, ed. H.Montgomery Hyde (New York, 1962), 112.

21. *The Critic as Artist, Selected Writings*, 78–79.
22. "On Narcissism", *Collected Papers*, çeviri: Joan Riviere (London, 1956), 4:46.
23. *From Max Weber: Essays in Sociology*, ed. ve çeviri:H.H.Gerth ve C.Wright Mills (New York, 1946), 262, 249.
24. *Iliad*, 342. *Odyssey*, 108.
25. *Symposium, Xenophon*, çeviri: O.J.Todd (Cambridge, Mass., 1968), IV:537.
26. *A Rhetoric of Motives*, 210.
27. *Dorian Gray*, 167, 184.
28. A.g.e., 70, 158, 134, 138, 101.
29. *Phrases and Philosophies*, 305. *De Profundis*, 425.
30. *The Original Four-Act Version of "The Importance of Being Earnest"*, Önsöz: Vyvyan Holland (London, 1957), 62–63. *The Importance of Being Earnest*'ın üç perdelik kısaltmasıyla dört perdelik orijinali arasındaki farklılıklara dikkatimi çektiği için Robert L.Caserio'ya teşekkür borçluyum; Wilde yapımcının talebi üzerine programın ilk kısmında sahnelenen kısa piyese zaman kalması için yapıtını kısaltmıştı.
31. *Sebastian Melmoth, Prose*, 655.
32. *Dorian Gray*, 85, 23.
33. A.g.e., 175.
34. Mayıs 1895, *Letters*, 397.
35. *De Profundis, Letters*, 429.
36. A.g.e., 500.
37. *Dorian Gray*, 130, 35, 119, 143.
38. A.g.e., 119–20.
39. *Phrases and Philosophies*, 309.
40. *Dorian Gray*, 129, 157.
41. A.g.e., 226, 248.
42. A.g.e., 131.
43. *Marius the Epicurean*, 53.
44. *The Golden Bough*, 9:276 – 78.
45. *Dorian Gray*, 157.
46. *The Golden Bough*, 11:95, 277.
47. *Selected Writings*, 1.
48. Robert Ross'a, 16 Nisan 1900, *Letters*, 820.
49. *Selected Writings*, 1.
50. *Dorian Gray*, 156, 247, 175.
51. A.g.e., 176, 192, 181–82.
52. *Plays* (Harmondsworth, 1954), 153.

21. BÖLÜM— İNGİLİZ ÇİFT CİNSİYETLİSİ: WILDE'IN *THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST*'I

1. *Dorian Gray*, 28,90, *Wit and Humor*, 214.
2. *Dorian Gray*, 39. *The Soul of Man Under Socialism*, 270. *Selected Writings*, 64, 87–88, 91.
3. *Politics and the Arts: Letter to M.D'Alembert on the Theatre*, çeviri: Allan Bloom (Ithaca, 1960), 101.
4. *Saint Genet*, çeviri: Bernard Frechtman (New York, 1963), 410.
5. *The Nude*, 197.
6. *Plays*, 220.
7. Yeats'in alıntısı, *Oxford Book of Modern Verse*, x.
8. *Dorian Gray*, 158.
9. *Original Four-Act*, 112.
10. Üç bölümlü *The Importance of Being Earnest*'taki tüm alıntılar *Plays*'ten, 253–313.
11. *An Ideal Husband, Plays*, 205.

12. *Hero and Leander* (1598), III.117–18.
13. *Dorian Gray*, 66.
14. A.g.e., 124
15. *The Social History of Art*, 1:41.
16. *Plays*, 122, 187.
17. *Dorian Gray*, 68.
18. *Sade Fourier Loyola*, 31.
19. *De Profundis*, *Letters*, 490–91.
20. *Selections from Ralph Waldo Emerson*, ed. Stephen W. Whicher (Boston, 1957), 347.
21. *Without Feathers* (New Yorok, 1976), 10.
22. *Beyond Formalism*, 48–49. Ayrıca bkz: Hartman, "Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry." *From Sensibility to Romanticism*, ed. Frederick W. Hilles (New York, 1965), 405.
23. *Dorian Gray*, 110.
24. *Through the Looking-Glass* (New York, 1946), 153.
25. *Selected Writings*, 112. *Plays*, 166.
26. *Black Ship to Hell* (New York, 1962), 341.
27. *Three Plays by Noel Coward*, önsöz: Edward Albee (New York, 1965), 240.
28. *Emma*, ed. Ronald Blythe (Harmondsworth, 1966), 37.
29. İlk alıntı Carroll'un arkadaşı Isa Bowman'dan, ikincisi ise yeğeni Stuart Dodgson Collingwood'tandır. Alıntılar, Jean Gattegno, *Lewis Carroll: Fragments of a Looking-Glass*, çeviri: Rosemary Sheed (New York, 1976), 256, 283, 281–82'de belirtilmiştir. Ayrıca bkz: Phyllis Greenacre, *Swift and Carroll: A Psychoanalytic Study of Two Lives* (New York, 1955), 166. William Empson, *Some Versions of Pastoral* (New York, 1968), 273.
30. "*Alice* on the Stage" (1887), *Alice in Wonderland*, ed. Donald J.Gray, Norton Critical Edition (New York, 1971), 283.
31. *The Complete Works of Lewis Carroll*, Önsöz: Alexander Woolcott (London, 1939), 1113–4
32. Greenacre'da Profesör Frederick York Powell ve Rev.William Tuckwell'den alıntılanmıştır, *Swift and Carroll*, 142, 141, 168.
33. 5 Nisan 1927. *The Letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicolson (New York, 1977), 3:360.
34. Johann Peter Eckermann, *Conversations with Goethe*, çeviri: John Oxenford (London, 1970), 254–55.
35. *Howards End* (New York, 1921), 141.
36. "Strix," "Posh Lingo," *Noblesse Oblige: An Enquiry into the Identifiable Characteristics of the English Aristocracy*, ed. Nancy Mitford (New York, 1956), 130.
37. *Through the Looking-Glass*, 155.
38. *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions* (New York, 1934), 47.
39. "The Unimportance of Being Oscar", *Wilde: A Collection of Critical Essays*, ed. Richard Ellmann, (Englewood Cliffs, NJ.., 1969), 108.
40. *The Sovereign Flower: On Shakespeare as the Poet of Royalism* (London, 1958), 223. *Atlantic Crossing*, 330. Ayrıca bkz: *Byron and Shakespeare* (London, 1966), 338 ve *The Sovereign Flower*, 270.
41. *Plays, Prose Writings, and Poems*, 267.
42. *Trials*, 127, 129–30.
43. *Plays*, 80, 85. *Dorian Gray*, 111.
44. *A Woman of No Importance*, *Plays*, 91.
45. *Original Four-Act*, 54.
46. Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, 274. Nietzche, *The Will to Power*, 496. Veblen, *Leisure Class*, 52–53.
47. *Atlantic Crossing*, 109.

48. *Phrases and Philosophies, Prose*, 306. *The Critic as Artist, Selected Writings*, 102.
49. *On Love: Aspects of a Single Theme*, çeviri: Toby Talbot (Cleveland, 1957), 162.
50. *Plays*, 346.
51. *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance* (New York, 1965), 119.
52. *The Decay of Lying, Selected Writings*, 27, 1.
53. *Phrases and Philosophies, Prose*, 305. *The Critic as Artist, Selected Writings*, 86. *The Decay of Lying*, rüzgâr 2.
54. Konuşma, *Wit and Humor*, 127. *The Wit of Oscar Wilde*, derleyen: Sean McCann (London, 1969), 78. Robert Ross'a, 31 Mayıs 1898, *Letters*, 749
55. *Wit and Humor*, 66. *The Wit of Oscar Wilde*, 33.
56. *Complete Works of Oscar Wilde*, önsöz: Vyvyan Holland (London, 1948), 356. Holland bir başka yerde farklı bir versiyonunu verir: "Küçümser bakışlarla bahçeye girdi." *Original Four-Act*, 82.
57. *Wit and Humor*, 84. *Dorian Gray*, 48, 43, 90.*Trials*, 108. *Picture*, 25.
58. *De Profundis, Letters*, 491–92.
59. A.g.e., 472–73.
60. A.g.e., 481.
61. *Selected Writings*, 27. *De Profundis, Letters*, 509.
62. *De Profundis, Letters*, 478.
63. A.g.e., 501, 466.
64. *Selected Writings*, vii. Ellmann'ın uzun süredir beklenen Wilde biyografisinin yayımlanmasından önce kitabımı bitirmiştim.
65. *The Critic as Artist, Selected Writings*, 88–89.

22. BÖLÜM — AMERİKAN DEKADANLAR: POE, HAWTHORNE, MELVILLE

1. *Love and Death in the American Novel* (New York, gözden geçirilmiş yeni basım. 1966), s. 350–51
2. *Against Nature*, s. 191.
3. *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, ed. G.R. Thompson (New York, 1970), s. 180-81, 176. Milton, *Comus*, s. 880.
4. *Great Short Works of Poe*, s. 192–93.
5. A.g.e., s. 158.
6. A.g.e., s. 158–59. Sonraki alıntılar: s. 161, 159.
7. A.g.e., Sonraki alıntı: s. 329.
8. A.g.e., s. 217, 238, 219.
9. A.g.e., s. 359, 361.
10. *Venus in Furs*, s. 104.
11. *Great Short Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. Frederick C. Crews (New York, 1967), s. 288–89, 291.
12. A.g.e., s. 535.
13. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. Edward H. Davidson (Boston, 1956), s. 403–05.
14. *Great Short Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. Frederick C. Crews (New York, 1967), s. 288–89, 291.
15. A.g.e., s. 301, 49.
16. A.g.e., s. 9
17. *Love and Death*, s. 230.
18. *Great Short Works of Hawthorne*, s. 64, 146, 201, 81.
19. A.g.e., s. 72, 46, 136, 161, 170.

20. A.g.e., s. 131.
21. A.g.e., s. 168–69.
22. A.g.e., s. 50.
23. *Moby Dick*, ed. Harrison Hayford ve Hershel Parker (New York, 1967), s. 155, 169.
24. A.g.e., s. 235, 262, 125, 98, 85, 255, 237, 255.
25. A.g.e., s. 373–74.
26. A.g.e., s. 324–26. *Great Short Works of Melville*, ed. Warner Berthoff (New York, 1970), s. 486.
27. *Moby Dick*, s. 97. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (New York, 1961), s. 136.
28. *Moby Dick*, s. 326. *Great Short Works of Hawthorne*, s. 301.
29. *Moby Dick*, s. 328, 347–51.
30. A.g.e., s. 315, 426–27. Şiddet ve tecavüz: s. 316, 447.
31. A.g.e., s. 32–34, 54, 53, 67, 363, 148, 152, 469, 416, 353.
32. A.g.e., s. 469, 143, 385, 111, 391, 417.
33. A.g.e., s. 110, 417, 445, 459, 241, 104.
34. A.g.e., s. 163, 290.
35. *Selected Writings of Poe*, s. 379, 382.
36. *Great Short Works of Melville* , s. 211, 216–18. *Selected Writings of Poe*, s. 370.
37. *Great Short Works of Melville* , s. 214.
38. A.g.e., s. 215, 221.
39. A.g.e., s. 222.
40. *Love and Death*, s. 348, 362.
41. *Billy Budd, Sailor*. Reading Text and Genetic Text ed. Elyazmasından Giriş bölümü ve Notlar, Harrison Hayford ve Merton M. Sealts, Jr. (Chicago, 1962), s. 2.
42. *Great Short Works of Melville*, s. 436, 459, 434, 436, 478, 494–95, 436, 476, 438, 436–37, 455, 438, 430–31.
43. A.g.e., s. 430, 437, 433.
44. A.g.e., s. 459, 469, 459, 454, 476.
45. A.g.e., s. 433. Auden, *The Enchafed Flood or the Romantic Iconography of the Sea* (New York, 1950), 149n.
46. *Herman Melville: A Critical Study* (New York, 1949), s. 266.
47. *Great Short Works of Melville* , s. 463, 437, 498. Bir sonraki alıntı: s. 497.
48. *Death in Venice*, çev. Kenneth Burke (New York, 1965), s. 91, 114, 5.
49. A.g.e., s. 39–42.
50. A.g.e., s. 41, 69, 45, 72.
51. A.g.e., s. 40, 82.
52. A.g.e., s. 88, 103.

23. BÖLÜM— AMERİKAN DEKADANLAR: EMERSON, WHITMAN, JAMES

1. *Selection from Emerson*, s. 236, 235.
2. A.g.e., s. 168.
3. A.g.e., s. 24.
4. "Uriel's Cloud: Emerson's Rhetoric," *The Georgia Review* 34, no. 2. (Yaz 1977): 327.
5. A.g.e.,
6. *Journals*, ed. Merton M. Sealts, Jr. (Cambridge, Mass. , 1965), 5:329.
7. *Selections from Emerson*, s. 276, 257, 255, 237.
8. A.g.e., s. 219, 350, 32.
9. A.g.e., s. 334.
10. "As I Ebb'd with the Ocean of Life. " *Song of Myself*, s. 21, 3, 24.
11. A.g.e., 16; *The Sleepers*; *Song*, 33, 45, 24; "As I Ebbe'd"; *Song*, 51.

12. *Song*, 24, 11.
13. A.g.e., 41.
14. *Studies in Classic American Literature*, s. 165–66.
15. *Song*, 20, 24, 23.
16. A.g.e., 21; "I Sing the Body Electric"; *Song*, 28; *The Sleepers*.
17. *Song*, 5, 33.
18. A.g.e., 22, 24.
19. *Saint Genet*, s. 353.
20. *The Ambassadors*, ed. R. W. Stallman (New York, 1960), s. 208, 134.
21. *Ambassadors*, s. 305. *The Complete Tales of Henry James*, ed. Leon Edel (Philadelphia, 1964), 9:95. *The Wings of the Dove*, ed. F. W. Dupee (New York, 1964), s. 124, 61, 71, 118–19.
22. *Wings of The Dove*, s. 420, 359, 242, 241, 278, 257.
23. *The Portrait of a Lady*, ed. Oscar Cargill (New York, 1963), s. 34–35, 312, 111.
24. A.g.e., s. 227, 376, 477.
25. *Wings of the Dove*, s. 126, 331–32.
26. *The Bostonians*, ed. Irving Howe (New York, 1956), s. 37, 337, 339.
27. *The Triple Thinkers* (New York, 1938), s. 128.
28. *The Blithedale Romance*, s. 274, 273.
29. *Great Short Works of Henry James*, ed. Dean Flower (New York, 1966), s. 356, 402.
30. *A Rhetoric of Motives*, s. 117.
31. *Beyond Formalism*, s. 53.
32. *Great Short Works of James*, s. 368, 370, 381, 383.
33. A.g.e., s. 401, 416.
34. Wilde'ın tutuklanmasından sonra *The Importance of Being Earnest*'ın son gösterimleri esnasında James Londra'da bulunuyorsa da, Leon Edel'ın iddiasına gore James 1909 yılına dek oyunu görmemiştir. *The Complete Notebooks of Henry James*, ed. Edel ve Lyall H. Powers (New York, 1987), s. 308. Wilde'ın oğlu Vyvyan Holland üç perdelik oyunun 1899 yılında yayınlandığında az sayıda baskıyla sınırlı kaldığını belirtir. *Original Four-Act*, xii.
35. *Great Short Works of James*, s. 394, 445.
36. A.g.e., s. 414, 383, 413. 426. *Great Short Works of Poe*, s. 193. *James*, s. 372, 382.
37. *The Blithedale Romance*, s. 276.
38. *Henry James* (New York, 1916), s. 107–10.
39. *The Golden Bowl*, ed. R. P. Blackmur (New York, 1963), s. 50.
40. *Ambassadors*, s. 279.
41. *Aspects of the Novel* (New York, 1927), s. 160–61.
42. "The Decay of Lying," *Selected Writings* içinde, s. 6.
43. *Golden Bowl*, s. 299.
44. *Wings of the Dove*, s. 20.
45. A.g.e., s. 166, 173.
46. A.g.e., s. 21.
47. *Ambassadors*, s. 191, 274.
48. *Golden Bowl*, s. 299.
49. A.g.e., s. 300.
50. *Wings of the Dove*, s. 124.
51. *Golden Bowl*, s. 273.
52. *Henry James*, s. 112–13.
53. *Ambassadors*, s. 101. *Wings of the Dove*, s. 178. Robert L. Caserio ikincisine dikkatimi çekti.
54. *Portrait*, s. 33. *Wings*, s. 298.
55. *Portrait*, s. 283. *Great Short Works of James*, s. 50.
56. *Portrait*. s. 448.

57. *Golden Bowl*, s. 230.
58. *Avowals*, s. 209.

24. BÖLÜM— AMHERST'ÜN MADAME DE SADE'I: EMILY DICKINSON

1. 556. Bütün şiirlerin numaraları metinde belirtilecektir. Numaralar *The Poems of Emily Dickinson*, 3 cilt, ed. Thomas H. Johnson (Cambridge, Mass., 1955) takip eder. Kolay bir okuma için dizelerdeki kısa çizgileri zaman zaman metinde kullanmadım.
2. Dickinson'ın Poe ile tanışıklığı için, bkz. Jack L. Capps. *Emily Dickinson's Reading 1836–1886* (Cambridge, Mass., 1966), s.19, 120–21.
3. 243, 1123, 1612, 488, 1433.
4. Thomas Wentworth Higginson'a, 25 Nisan 1862. *Letters*, 2:404.
5. "Emily Dickinson's Notation," *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays* içinde. ed. Richard B. Sewall (Englewood Cliffs. N.J., 1963), s.81.
6. Louise ve Frances Norcross'a, 7 Ekim 1863, *Letters*, 2:427. Abiah Root'a, 12 Ocak 1846, 1:24. Dr. ve Bayan J.G. Holland'a, güz 1853, 1:264.
7. Ağustos.1862, *Letters*, 2:414; s.473–74.
8. Louise ve Frances Norcross'a, 1864, *Letters*, 2: 436. Higginson'a, 25 Nisan 1862, 2:404.
9. *Emily Dickinson* (New York, 1951), s.203, 93–94.
10. Temmuz 1862, *Letters*, 2:412.
11. Higginson'ın karısına yazdığı mektuptan alıntı, 17 Ağustos 1870, *Letters*, 2: 475.
12. *Emily Dickinson*, s.226.
13. Şiirler: 986, 1487, 1545, 389, 689, 652, 1466, 801, 1499, 230, 312, 497. Mektuplar: Bayan Holland'a, 2 Mart 1859, 2:350. Louise ve Frances Norcross'a, Ekim 1871, 2:491. Bayan Holland'a, Mart 1866, 2:449. Yeğeni Ned Dickinson'a, ca. 1878, 2:622. Bayan Holland'a, Ağustos 1876, 2:561. Meçhul "Efendi"ye, ca. 1861, 2:374.
14. 466, 1090, 368, 980. Aynı zamanda karşılaştırma için bkz. 683, 98.
15. Noah Webster, *An American Dictionary of the English Language*, 2 cilt. (New York, 1828). George F. Whicher Webster'ın 1847 basımını "onun çalıştığı sözlük" olarak adlandırır. *This was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson* (New York, 1938), s.232. 1828 yılındaki ilk basımın babasının koleksiyonunda yer aldığını varsayıyorum.
16. Bayan Holland'a, Ağustos 1856, *Letters*, 2: 330.
17. *Atlantic Crossing*, s.106–07.
18. Dickinson'ın ölümünden sonar Mabel Loomis'e yazılmış bir mektupta: "Basılmasından birazcık korktuğum bir tek şiirim var – o muhteşem 'Vahşi Geceler',– bunun nedeni kötü niyetli okuyucunun, onda bakire bir münzevinin yaratmayı düşlediğini aşan imaların saklı olduğunu düşünmemesidir." 21 nisan 1891. Dickinson, *Poems*, 1:180.
19. *Psychological Types*, s.138.
20. Summa Theologica, *Basic Writings* içinde, 1:1057.
21. Martha Gilbert Smith'e, ca. 1884, *Letters*, 3:823.
22. Charles Brown'a, 23 Eylül 1819, *Letters*, 2:181.
23. Hollands'a, Eylül 1859, *Letters*, 2:353.
24. *Kendine Ait Bir Oda*, s.51.
25. Higginson'a, Temmuz 1875, *Letters*, 2:542. Louise ve Frances Norcross'a, Ağustos 1876, 2:560.
26. J. Edward Austen'a, 16 Aralık 1816. *Jane Austen's Letters*, ed. R. W. Chapman (Londra, 1952), s.469.
27. Higginson'a, 7 Haziran 1862, *Letters*, 2:409.
28. *Saint Genet*, s.398.
29. Higginson'a, 25 Nisan 1862, *Letters*, 2: 404. Bayan Holland'a, Yaz 1873, 2:508. Woolf, *Letters*, 2: 312.
30. Higginson'a, 1876, *Letters*, 2:554.

31. 84, 237, 791, 425, 873, 874, 130, 163.
32. Higginson'a, Temmuz 1862, *Letters*, 2:411.
33. Büyükannemin Ceccanese lehçesinden babamın günümüze uyarladığı sözce "Sola sola comina *yuke*" gibi kulağa geliyor. Baykuş için kullanılan standart İtalyanca sözcük *gufo* olduğu için bu kuş *allocco*, dağlarda yaşayan sarımsı kahverengi, bodur bir tür baykuştur. Latince ismi *Strix aluco*, *Ceccanese* telafuzunda varlığını sürdürüyor gibidir.
34. Higginson'a, Ağustos 1862, *Letters*, 2:415.
35. 16–17 Ağustos. 1870, *Letters*, 2:473, 476. Higginson kızkardeşine yazdığı mektupta oldukça küçümseyici bir tarzda "benim Amherst'teki hafiften üşütük şairim," dediği Dickinson ile dalga geçer. 28 Aralık 1876, 2:570.
36. *The Vampire: His Kith and Kin* (Londra, 1928), s.133–34.
37. 13 Ocak 1854, *Letters*, 1:282–83.
38. Cesetlerin şarküterilerdeki etler misali sevecen bir tarzda oyulması ve yenip yutulmasına dehşet verici örnekler için, bkz. Richard von Krafft–Ebing, *Psychopathia Sexualis*, Çev.: Franklin s. Klaf (1886; New York, 1965), s.78–82. Wilhelm Stekel, *Sadism and Masochism: The Psychology of Hatred and Cruelty*, Çev.: Louise Brink (1925; New York, 1953), 2:248–330.
39. Abbie C. Farley, Ağustos 1885, *Letters*, 3:883. Bayan James S. Cooper'a, ca. 1876, 2:556.
40. Bayan Holland'a, 1860, *Letters*, 2:369.
41. Higginson'a, Haziran 1869, *Letters*, 2:460.
42. Bayan Holland'a, 1877 başı, *Letters*, 2:572.
43. *Letters*, 2:589–90.
44. Temmuz başı 1879, *Letters*, 2:643.
45. *The Soul of Man Under Socialism*, *Plays, Prose Writings, and Poems* içinde, s.287. *De Profundis*, *Letters*, s.474.
46. Hawthorne üzerine: Higginson'a, Aralık 1879, *Letters*, 2:649. Susan Gilbert Dickinson'a, ca. 1878, 2:631. Meçhul alıcıya düzyazı fragman, 3:924.
47. Susan Gilbert Dickinson'a, ca. 1868, *Letters*, 2:458. Austin Dickinson'a, 10 Ekim 1851, Letters, 1:146. Rahibeler ve Madonnalar: 648, 722, 918. Johnson, *Poems* içinde, 1:106.
48. Ca. 1878, *Letters*, 2:631 (toplu)
49. Letters, 2:639; 2:473.
50. 27 Haziran 1852, *Letters*, 12:215; 27 Kas–Ara. 1854, 1:310; ca. 1874, 2:533. *Antonius ve Kleopatra*'dan (III.xi.56–61). Ca. 1882, Letters, 3:733 (toplu).
51. Ca. 1864, *Letters*, 2:430.
52. Emily Dickinson, *The Single Hound: Poems of a Lifetime*, önsöz, Martha Dickinson Bianchi (Boston, 1915), xv.
53. *The White Goddess: A Historical Grammer of Poetic Myth* (New York, 1966), s.14, 24, 446–47.

Camille Paglia, bu devasa çalışmanın amacını şöyle açıklıyor: "*Batı kültürünün* antik çağlardan günümüze kesintisizce devam eden *bütünlüğünü – devamlılığını* göstermek ve kadının çok eski zamanlara dayanan gizemi ve ihtişamına hak ettiği değeri yeniden kazandırmak."

Tabuların tarihini kışkırtıcı bir tarzda ihlâl eden ve dağıtan Camille Paglia, cinselliğin ve cinsel kimliklerimizin biçimlendiği tarihi, antik çağlardan günümüze edebiyat, sanat tarihi, psikoloji, din gibi disiplinlerin ürünlerinden yararlanarak araştırıyor.

İnsanın radikal bir biçimde yeniden ele alındığı bu cüretkâr ve devasa kitapta, etkisi altında olduğumuz batı kültürüne içeriden bir gerilla hareketi gerçekleştiriliyor. Cinsel Kimlikler'de Antik dünyadan, Kleopatra'ya ve Mısır'ın saray ihtişamını kendi topraklarına taşıyan Roma'dan, Rönesans ve Romantizme ve aralarında E. Dickinson'ın da bulunduğu belli başlı yazarlardan, yirminci yüzyıl sineması ve televizyonuna, spora ve nihayet Rock müziğe varıncaya kadar Batı Kültürü'nü yapılandıran tarihin bütün öğeleri ve cinselliğin uçsuz bucaksız, bitimsiz ve dehşet verici tarihi tüm ayrıntılarıyla inceleniyor.

Camille Paglia, büyülenerek ya da dehşete düşerek 'taşıdığımız', ama bir türlü terk edemediğimiz cinsel *maskelerimizin*/kimliklerimizin ve cinsel kâbuslarımızın nasıl bir hiyerarşi içerisinde biçimlendiğini, biçimlenmeye devam ettiğini anlatıyor.

Cinsel "*maskelerimizi*/kimliklerimizi" tahakküm ve itaatin toplumsal temsili olarak günlük hayatımızda taşıyoruz. Pek çok insan, edinilmiş ahlâkî ilkelerle üstünü örttüğü "kölelik gerçeğiyle" sadece uyanır uyanmaz unuttukları rüyalarında yüzleşebiliyorlar.

Cinsel kimliklerimiz ve cinsel rollerimiz farkında olmadan yaşadığımız hayatımızdaki özgürlük arayışını ve talebini köleliğin insana tatlı gelen bir başka biçimine dönüştürmüyor mu?





epos *İnceleme*



Kapak Görseli: *Vigeland Heykellerinden - Oslo*